

MON REINACH

APOLO

HISTORIA GENERAL
DE LAS ARTES PLÁSTICAS



EDITOR





A P O L O



RAFAEL.—MADONA DE SAN SIXTO.
(Museo de Dresde).

SALOMON REINACH

MIEMBRO DEL INSTITUTO DE FRANCIA
Y PROFESOR EN LA ESCUELA DEL LOUVRE

APOLO

HISTORIA GENERAL DE LAS ARTES PLÁSTICAS

TRADUCCIÓN CASTELLANA Y APÉNDICES

POR

RAFAEL DOMENECH

Profesor de Historia del Arte
en la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.

Segunda edición, corregida.



LIBRERÍA GUTENBERG DE JOSÉ RUIZ

PLAZA DE SANTA ANA, 13, MADRID.—1911.

ES PROPIEDAD



ENEQUIAS DE RICARDO II EN LONDRES.

(Miniatura de un manuscrito francés de 1480, Breslau).

N

5300

R4

1911

PREFACIO

Las veinticinco lecciones que forman el presente libro fueron dadas por M. Salomon Reinach, en la Escuela del Louvre, de diciembre de 1902 á junio de 1903. Exceptuando la lección última, que su autor corrigió varias veces, las demás, á poca diferencia, van publicadas tal como las dió M. Reinach en el referido curso.

El origen de éste fué para llenar en la enseñanza histórica del Arte, en París, una laguna importantísima. En la referida capital anualmente se da un número considerable de cursos de Historia del Arte; pero son todos ellos, ó monográficos, ó abarcando un período ó un género ó una escuela artística. Faltaba en esos cursos públicos una enseñanza sumaria y sintética de la historia de las artes plásticas, y esta empresa es la que llevó á cabo M. Salomon

Reinach. Fué una prueba coronada del más excelente éxito, pues su auditorio se multiplicó extraordinariamente desde las primeras lecciones.

Publicado en Francia el presente tomo, en poco tiempo han aparecido tres ediciones de él, á más de las ediciones hechas en lengua inglesa, alemana é italiana.

Si la necesidad de un curso en las condiciones indicadas hacía falta en París, un libro como éste era indispensable en nuestra escasa literatura artística. Pocas obras tenemos en español, traducidas ú originales, sobre la Historia general del Arte, ó circunscritas á puntos determinados de ella. Nos falta una historia sintética de las artes plásticas, escrita en forma de manual, que contenga una suma considerable de ideas generales sobre esta materia, expuestas en forma breve y bien depuradas, siendo expresión fiel de la actual historiografía artística. Estas condiciones las reúne el libro de M. Salomon Reinach. Por otra parte, contiene éste, al final de cada lección, una extensísima bibliografía, que sirve de admirable guía para los lectores que quieran ampliar sus ideas generales, ó reforzarlas con gran número de hechos y de documentación. En esa bibliografía van descartadas las obras cuyo contenido se refiere más á la Arqueología que á la Historia del Arte. Descartadas quedan también aquellas otras obras ó artículos—salvo algunas excepciones—anteriores á 1880, así como las que son raras ó sumamente costosas.

Conviene una aclaración sobre el título del presente libro. En 1889 su autor publicó otro con el título de MINERVA, destinado á servir de introducción á los clásicos griegos y latinos. La obra titulada APOLO forma pareja con aquella otra.

La presente edición castellana se ha hecho á la vista de la tercera francesa; M. Salomon Reinach ha tenido á bien corregir y hasta aumentar en algunos detalles el texto original. Dos inno-

vacaciones hemos creído conveniente introducir. La primera se refiere al sumario que va al frente de cada lección; esto facilita su lectura parcial, y aun la general: este detalle lo contiene la traducción inglesa. La segunda es más importante: nos referimos á los apéndices relativos al Arte español. En un libro de las pequeñas dimensiones de éste, nuestra historia artística había de ocupar un espacio muy breve, y hemos creído conveniente ampliarlo, para que esta obra reuniese más condiciones de utilidad para nuestro público. Sin ceñirnos estrictamente á la forma del texto original, hemos procurado escribir estos apéndices siguiendo el carácter de aquélla.

Muchas lagunas encontrarán nuestros lectores en estos apéndices; quedan, en parte, disculpadas, por la brevedad de los mismos y por el estado de nuestra historiografía del arte, que, á pesar de tener muy excelentes escritos, no es lo suficientemente numerosa para poder realizar aquella célebre máxima de Fustel de Coulanges: Un año de análisis para una hora de síntesis.

El texto original de APOLO contiene excelente y numerosa ilustración; hemos procurado hacer lo mismo con los apéndices. La importancia del elemento gráfico en estos libros es grandísima, hasta el extremo que el ideal de ellos tiende á aumentar las reproducciones de las obras de arte y á disminuir relativamente el texto. No hay explicación y crítica de una obra artística, que baste ella por sí sola; la enseñanza resulta inmensamente mayor cuando al lado del texto va reproducida la obra de la cual aquél se ocupa.

En tres años se ha agotado la primera edición castellana de este libro. El éxito de la obra de M. Salomon Reinach, ha sido tan excelente en España, como en Francia, Italia, Inglaterra y Hungría.

La presente edición va con las correcciones y adiciones que el autor ha hecho á la quinta francesa publicada hace dos años. Además, se ha corregido escrupulosamente el texto castellano, plagado de erratas en su primera edición. En esta labor, como en la de traducir muchos de los capítulos del presente libro, he hallado una excelente ayuda en Ricardo Agrasó, profesor de Historia del Arte en la Escuela Superior de Córdoba.

También ha sido aumentada la bibliografía de los tres apéndices consagrados al Arte español, y hechas en ellos algunas modificaciones en vista de los nuevos trabajos de investigación histórica.

Octubre de 1910.

R. D.



ALTAR ROMANO DEL SIGLO I.
(Museo de Arles).



BAJO RELIEVE DE LA ACRÓPOLIS DE ATENAS.

(Siglo IV antes de Jesucristo).

A P O L O

LECCIÓN PRIMERA

LOS ORÍGENES DEL ARTE

El arte es un fenómeno social.—El arte de los salvajes y el de los niños.—Primitivas manifestaciones del instinto artístico.—El arte en el período cuaternario.—El arte de los cazadores de renos.—Pinturas prehistóricas en las cavernas.—Las cavernas del Périgord y de los Pirineos.—La simpatía como forma del ideal en las primitivas obras de arte.

Es posible que en veinticinco lecciones se pueda dar una idea de la evolución de las artes plásticas, esto es, de aquellas cuyas obras puedan realizarse por medio del dibujo (la arquitectura, la escultura y la pintura)? Lo ignoro, toda vez que no lo he realizado. Aquellos de vosotros que sigan este curso hasta el final, responderán entonces por mí.

La industria humana es hija de la necesidad. Desde los orígenes del hombre, éste hubo de construirse herramientas, armas y vestidos, y ponerse al abrigo de la intemperie y de los ataques de los

animales salvajes. Fué industrial por necesidad, llegando á ser artista por gusto.

La obra de arte difiere, por su carácter esencial, de aquellos otros productos de la actividad humana que responden únicamente á las exigencias inmediatas de la vida. Fijémonos en un palacio, en una estatua ó en un cuadro: el primero podrá ser sólo una gran casa, y, sin embargo, ofrecer un abrigo bien seguro; aquí, el elemento artístico está *sobreañadido* al de utilidad. En una estatua ó en un cuadro, ésta no existe más que en un sentido remoto; el elemento artístico domina él *solo*.

Así, el elemento artístico, ya vaya unido á la utilidad, ya exista él de por sí, es siempre un producto de la actividad humana, pero particularmente libre y desinteresada, cuyo fin no es la satisfacción de una necesidad inmediata, sino el despertar en nosotros un sentimiento, una emoción viva (la admiración, el placer, la curiosidad y á veces el terror).

El arte, en cualquier grado que se manifieste, se nos presenta bajo el doble aspecto de un lujo y de un juego. Teniendo por objeto despertar un sentimiento altruísta, es el arte, en primer término, un fenómeno *social*. Se fabrica una herramienta para servirse de ella uno mismo, pero se la decora para que agrade á nuestros semejantes ó para que provoque en ellos su aprobación.

Ninguna sociedad, por rudimentaria que haya sido, ignoró el arte; existe en germen en el tatuaje estrambótico con que los salvajes cubren su cuerpo, así como en el esfuerzo que éstos hacen para dar una determinada forma al mango de su hacha ó de su cuchillo.

El estudio del arte primitivo puede hacerse de dos modos: por la observación de los salvajes actuales, ó por los vestigios que han dejado enterrados en la tierra los salvajes de las épocas más remotas. Es interesante la comprobación de estos dos métodos, pues se ve que ambos conducen á los mismos resultados, salvo ligeras diferencias. El arte se manifiesta desde un principio por el gusto á la simetría, que es análogo al ritmo de la poesía y de la música, y por el color, no dispuesto éste de manera que forme imágenes, sino aplicado ó puesto sencillamente para deleitarnos en su contemplación. Después se complace en trazar ornamentos compuestos de líneas rectas ó curvas, paralelas ó rotas. Más tarde, el hombre va ensayando el reproducir la figura de los animales que le rodean, y lo hace en bulto primero, luego en relieve y en dibujo, y, por último, se atreve, aunque tímidamente, á imitar la figura humana y la de los vegetales. Esta evolución puede observarse estudiando la vida de los niños en nuestras sociedades civilizadas, vida que es una imagen del estado primitivo del hombre. El niño

ama sucesivamente la simetría, el color, la yuxtaposición y la coordinación de las líneas; cuando comienza á dibujar, garrapatea primero siluetas de animales que le interesan mucho más que la de sus semejantes; más tarde es cuando llega á dibujar hombres y plantas.

Una ciencia nacida en el siglo XIX, la arqueología prehistórica, nos ha revelado las obras de la industria humana en una época remotísima, anterior en muchos siglos á las pirámides de Egipto y á los palacios de los reyes babilónicos.

Esa época es aquella que han apellidado los geólogos *cuaternaria*, puesto que es la última de las *cuatro* grandes épocas geológicas. El aspecto del mundo era entonces muy diferente al de hoy día; por ejemplo, Francia estaba unida á Inglaterra por el Paso de Calais; Sicilia á Italia por el Estrecho de Mesina; Suecia, Dinamarca y Escocia, hallábanse cubiertas por los hielos polares; los glaciars de los Alpes eran enormes, y uno de ellos descendía hasta Lyon.

En la época cuaternaria existían en Francia

caballos, toros y cabras, pero vivían en estado salvaje: el hombre aún no los habían domesticado, é ignoraba la práctica del cultivo de las tierras; se alimentaba entonces sólo con el fruto de los árboles y los productos de la caza y de la pesca. Junto con esos animales, parecidos á los que existen hoy, había otros que han desaparecido de la tierra, como el mammoth y el rinoceronte; había otros que sólo habitaban en países más cálidos que el nuestro, como el hipopótamo, la hiena y el león, ó en países más fríos, como el reno. El hombre, armado con bastones, hachas de sílex y puñales, cazaba los toros, los caballos ó los renos, ó bien se apoderaba de ellos por medio de cepos, y nutrías con la carne de esos animales. Armado con un arpón, cuya punta era de hueso ó de cuerno, mataba los peces, con los cuales se alimentaba también.

La época cuaternaria duró miles de años, acabando hacia el año 8000 á 10000 antes de la Era cristiana, según los cálculos



FIG. I.—HUESO GRABADO.

Caverna de la Magdalena (Dordogne).

(Museo Británico).

más moderados de los geólogos. Acabó cuando el clima, la flora y la fauna fueron ya, poco más ó menos, como son en la actualidad: cuando el último reno de los Pirineos ó de los Alpes desapareció con el último mammoth.

Comenzamos en la actualidad á conocer con alguna exactitud dos fases de esa larga época: una más antigua, cuyo clima era más cálido y húmedo; la otra más cercana á nosotros, cuyo clima era frío y seco.

Durante la primera fase, el hombre, cazador ó pescador, vivía al borde de los ríos ó de los lagos, más grandes entonces que ahora. Fabricaba hachas de sílex, que en la actualidad se encuentran

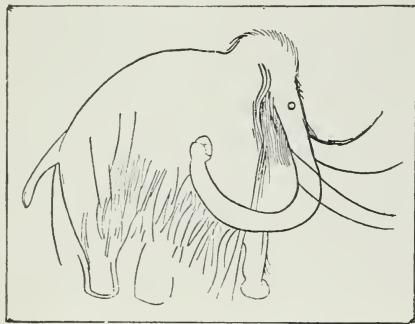


FIG. 2.—MAMMUTH GRABADO SOBRE LA PARED.

Caverna de Combarelles (Dordogne).

á millares, enterradas á gran profundidad, bajo las arenas acumuladas por las avenidas de los ríos, principalmente en Saint-Acheul, en el Somme, y en Chelles, en el Marne. Muchas de estas hachas, de forma triangular ú oval, están talladas con una gran maestría, y presentan contornos regulares que atestiguan el gusto por la simetría que tenía el hombre primitivo.

Es probable que éstos vivieran al aire libre ó guareciéndose en cabañas hechas de ramaje; ningún vestigio se ha encontrado de estas primitivas viviendas.

En la actualidad poseemos muchos más conocimientos de la segunda época, en la que el reno, que no existía en la primera, llegó á ser tan abundante como el buey y el caballo, y suministró á los hombres, á más de una carne muy excelente, astas, huesos y tendones que sirvieron para los primeros ensayos de la industria y del arte.

Se conocen en la actualidad puñales, arpones, barrenas y bruñidores contruídos con astas y huesos de reno; también se conocen relieves y dibujos labrados en estas materias (fig. 1).

El hombre, que se nutría con la carne de los renos, observó las cualidades colorantes de ciertas tierras, y particularmente la del ocre. Tuvo predilección por los colores vivos, y es probable que con ellos se pintara el cuerpo, como hacen en la actualidad los salvajes. Pero aún hizo más. Sobre las paredes ó en los techos de

las cavernas, en las que buscaba un abrigo contra el frío, que era riguroso entonces durante nueve meses del año, se complacía en grabar y pintar animales con una seguridad de mano verdaderamente extraordinaria (figs. 2, 3 y 5 a). Desde hace algunos años han ido descubriéndose pinturas prehistóricas, de un interés capital, en muchas cavernas del Périgord y de la región pirenaica.

En las cavernas de Francia, en que han podido observarse la existencia de capas superpuestas pertenecientes á civilizaciones distintas, se ha comprobado que las figuras corpóreas esculpidas en la piedra, en



FIG. 3.—BISONTE GRABADO Y PINTADO
SOBRE LA PARED.

*Caverna de Fond de Gaume (Dordogne).
Revue de l'École d'Anthropologie, julio 1902.
(Félix Alcan, editor).*

huesos de mammoth ó reno, hállanse enterradas más profundamente y son, por consecuencia, más antiguas que las figuras en bajo relieve y los dibujos. Estos, hechos con punzón, atestiguan un gran perfeccionamiento artístico, y son contemporáneos de las pinturas que presentan los mismos caracteres y merecen igual admiración.

La nota más culminante de esas obras es el realismo con que están hechas. Nada hay en ellas que sea producto de la fantasía; aislados ó separados aquellos animales, son reproducidos con una corrección tal, que ningún ejemplo parecido presenta el arte de los salvajes modernos.

El segundo carácter es la sobriedad; no existen detalles inútiles; algunas figuras de animales, pintadas ó grabadas en esa época, pueden sostener la comparación con hermosos dibujos de animales hechos por artistas modernos. Y, por último—y esto es quizá lo más extraordinario—, el arte de los cazadores de renos está lleno de vida y de movimiento; gustaban representar á los animales en actitudes vivas y pintorescas; sabían sorprenderlas en el natural y reproducirlas luego con una exactitud asombrosa (fig. 4).

Bien entendido, todas las obras del arte de las cavernas no merecen ciertamente esos elogios; pueden éstos únicamente aplicarse á unos treinta ó cuarenta objetos (esculturas, grabados ó pinturas),

entre unos cuantos cientos que han podido recogerse y dado á la publicidad. Y es que entonces, como en todos los tiempos, hubo artistas excelentes y otros mediocres. Pero en esta excursión rápida que hacemos en el campo de las artes plásticas de todas las edades, sólo hemos de ocuparnos de las obras maestras, y las de la edad del reno realmente son dignas de ese nombre.

¿Cómo y en dónde se formó ese arte?

Indudablemente, esos hermosos productos son el término de un largo progreso. El hombre cuaternario, como el hombre moderno, tendría innato el sentimiento artístico, pero no nacería hecho ya un artista; hacía falta para serlo una larga serie de generaciones que poco á poco fuesen elaborando los elementos de la técnica artística, y así llegaron á dibujar correctamente la silueta de un animal, valiéndose para ello de un trozo puntiagudo de sílex. Conocemos aún muy poco esa época para poder trazar las etapas del desenvolvimiento de que os hablo. Es posible, y hasta probable, que éste comenzara en otra parte de Europa, pues el reno no existía en Francia durante la fase cálida de la edad cuaternaria; había de abundar en las regiones septentrionales, y todas las apariencias nos hacen creer que los antepasados de los cazadores de renos del Périgord y de los Pirineos vivieran entonces con su caza favorita. Sin embargo, la evolución del arte en ese centro primitivo no hubo

de extenderse muy lejos; sin duda alguna, en la cuenca del Garonne, se aceleraría y llegaría á su término.

Cuando acabó el período frío, el reno desapareció súbitamente y fué reemplazado por el ciervo. En esta época los grabados llegan á ser muy raros; luego desaparecen por completo. La civilización de los cazadores de renos hubo de extinguirse en esos sitios, ó bien esos hombres emigraron

detrás de los renos hacia el Norte de Europa. Pero hasta el presente no se ha encontrado traza alguna, ni ha podido tampoco establecerse seriamente una conexión entre el arte de los cazadores de renos y el de las civilizaciones más antiguas, aunque cier-



FIG. 4.—GRABADO SOBRE UN HUESO DE RENO.

Caverna de Lorthet (Altos Pirineos).

Museo de Saint-Germain.

L'Anthropologie, 1894. (Masson, editor).

tamente mucho más recientes que la de ellos, del Egipto y Babilonia.

Así, la civilización de Francia en los tiempos cuaternarios forma en los comienzos de la historia del arte un dominio distinto. Sucesivamente se ve aparecer el gusto por la simetría, la escultura, el bajo relieve, el grabado y la pintura. De todas las grandes formas del arte, faltó únicamente la arquitectura.

La obra maestra del arte que nos ocupa es, sin duda alguna, el grupo de renos grabados sobre un hueso de este animal, y descubierta en la gruta de Lorthet (fig. 4). Primero se perciben las patas traseras de un reno que se aleja al galope; después sigue otro reno, también galopando, y del cual se ve gran parte del cuerpo; y, por último, detrás de éste hay otro, una hembra que vuelve la cabeza con movimiento rápido y con sus bramidos llama á un cervatillo. Las actitudes de los tres animales son tan propias, que la fotogra-

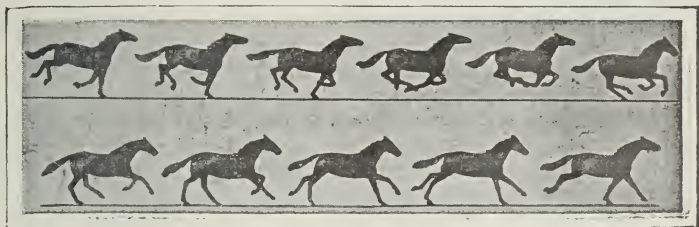


FIG. 5.—CABALLO AL GALOPE

tomado de fotografías instantáneas.

fía instantánea de un caballo al galope (fig. 5) las da exactamente iguales; sólo en nuestros días el pintor Morot, aleccionado por la fotografía, ha llegado á reproducir esas actitudes, que los pintores todos de las épocas intermedias habían ignorado. Entre los renos citados, y para llenar los huecos, el artista ha reproducido figuras de salmones; encima del último reno hay grabados dos losanges agudos, en los que M. Piette ha pretendido ver una firma.

Ahora bien, ¿qué papel desempeñan allí los salmones? Indudablemente, una idea religiosa explica esa asociación de los grandes pescados y de los renos; el artista quiso reunir las dos variedades de animales que proporcionaban el principal sustento á su clase ó tribu. Es notable, en efecto, que los animales representados por el arte cuaternario pertenezcan todos á especies comestibles, de las cuales los salvajes pintaban ó grababan sus imágenes, como para atraerles por una especie de mágica simpatía. Los civilizados

hablan con frecuencia, y de un modo hiperbólico, de la magia del arte; los primitivos creían en ella.

Muy recientemente, en una gruta del departamento de Indre, se ha descubierto una placa de esquisto adornada con un reno galopando. Es un ejemplo más de ese gusto por el movimiento que,

junto con la precisión y la sobriedad de los contornos, caracteriza á los mejores artistas de esa época.

Entre las pinturas, las más hermosas—copiadas en 1902—son las de la gruta de Altamira, cerca de Santander, en España (figura 5 a); puedo presentaros también algunos ejemplares del más grande interés descubiertos en las cavernas del Périgord (figs. 2 y 3). De una de esas grutas procede



FIG. 5 a.—BISONTE PINTADO SOBRE LA PARED.

Gruta de Altamira (España).

L'Anthropologie, 1904. (Masson, editor).

una lámpara de piedra, adornada con un hermoso grabado que reproduce la figura de un reno. Los artistas debían usar tales lámparas para grabar y pintar sus figuras, puesto que las partes de las grutas decoradas por ellos, salvo excepciones, están á oscuras aun en pleno día.

¡He aquí, después de tantas sorpresas, la cosa más asombrosa! Esas pinturas contienen con frecuencia más de cien animales de grandes dimensiones, no siendo posible á los artistas ejecutar tales obras más que alumbrándose con luz artificial, con la cual solamente pudieron verlas los moradores de las cavernas. ¿Por qué, pues, se tomaban la molestia de realizar esos trabajos artísticos? ¿Era sólo para encantar la mirada de los cazadores de renos, cuando por la noche se refugiaban en el fondo de sus grutas y nutríanse con los productos de su caza, alumbrada la vivienda con la luz de las lámparas humosas, en las que ardía la grasa del reno sacrificado por ellos?

No es posible admitir esa hipótesis. Antes he indicado el carácter mágico de las obras de arte, esculpidas, grabadas ó pintadas por el hombre primitivo. Nos muestran los primeros pasos de la humanidad en la senda que conduce al culto de los animales (Egipto), después á la de los ídolos en forma humana (como en Grecia), y, por último, á la de la divinidad concebida como un

puro espíritu. El estudio de la religión naciente se comprende, en cierto modo, con los comienzos del arte. Nacidos en apretado lazo, el arte y la religión siguen unidos estrechamente durante largos siglos; su afinidad es aún sensible para aquellos que hoy día reflexionan sobre esa materia.

BIBLIOGRAFÍA.—ALEX. BERTRAND, *La Gaule avant les Gaulois*, 2.^a edición, París, 1891 (con un apéndice de M. E. Piette sobre la edad del renacimiento y las cavernas pirenaicas exploradas por él); G. y A. DE MORTILLET, *Le Musée préhistorique*, 2.^a edición, París, 1903 (1.500 grabados); S. REINACH, *Alluvions et cavernes*, París, 1880; E. CARTAILHAC, *La France préhistorique*, París, 1880; M. HOERNES, *Der diluviale Mensch in Europa*, Brunswick, 1903; E. PIETTE, *L'Anthropologie*, 1904, página 130.—Para las pinturas descubiertas en las cavernas por MM. RIVIERE, CAPITAN, BREUIL, CARTAILHAC, ver la *Revue mensuelle de l'Ecole d'Anthropologie*, 1902 y siguientes, y *L'Anthropologie*, 1902-1905; CARTAILHAC y BREUIL, *Altamira (L'Anthropologie)*, 1904, página 625). Para la interpretación de esas obras, cf. S. REINACH, *L'Art et la Magie (L'Anthropologie)*, 1903, página 257).

Sobre el arte de los primitivos en general: E. GROSSE, *Les Débuts de l'Art*, traducción francesa, París, 1902. Existe una traducción en castellano, publicada por la *Biblioteca Sociológica internacional*, de Henrich y Compañía, Barcelona.

Sobre el arte de los niños: J. SULLY, *Études sur l'enfance*, traducción francesa, París, 1808.

Sobre la idea del arte y de la estética: V. CHERBULIEZ, *L'Art et la Nature*, 2.^a edición, París, 1892; G. SÉAILLES, *Essai sur le Génie dans l'Art*, 2.^a edición, París, 1897; M. GUYAU, *L'Art au point de vue sociologique*, 5.^a edición, París, 1901; A. FOULLÉE, *La Morale, l'Art et la Religion, d'après Guyau*, 3.^a edición, París, 1901; K. LANGE, *Das Wesen der Kunst*, 2 volúmenes, Berlín, 1901.

Sobre el método en la historia del arte: C. BERTAUX, *L'Histoire de l'Art et les Œuvres d'Art (Revue de Synthèse historique)*, 1902).



LECCIÓN SEGUNDA

EL ARTE EN LOS PERÍODOS DE LA PIEDRA PULIMENTADA Y DEL BRONCE

Extinción del arte de los cazadores de renos.—Viviendas primitivas y utensilios de pedernal.—Ciudades lacustres y utensilios de piedra pulimentada.—Dolmenes, Menhires, Cromlechs.—Domesticación de los animales y el cultivo de los cereales.—Primer empleo de los metales.—La edad del bronce.—Los túmulos de Gavrinis en Morbihan y New-Grange, en Irlanda.—Ausencia de las formas tomadas del reino animal en el decorado de la edad del bronce.—Stonehenge.—La segunda edad de la piedra en Egipto.—Arte prefaraónico: vasos pintados descubiertos en Abydos y en Negadah (Alto Egipto).—Arte primitivo en el Archipiélago griego.—Babilonia y Egipto como precursores del arte clásico.

EL final de la civilización de los cazadores de renos parece ser que fué provocado por un cambio de clima. A un período de frío seco sucedió, á consecuencia de algún fenómeno geológico todavía obscuro, una época de lluvias torrenciales y de calores húmedos. El reno, para quien el clima de San Petersburgo es actualmente demasiado cálido, desapareció ó emigró; las cavernas, atravesadas por corrientes de agua é invadidas con frecuencia por los ríos desbordados, fueron en adelante inhabitables; algunas vastas llanuras se convirtieron en pantanos. Seguramente, la población de Francia no fué aniquilada, pero puede darse como cierto que su densidad debió disminuir en sumo grado, ora por la emigración, ora por el cambio de clima. La civilización de la edad del reno desapareció. Cuando comienzan á encontrarse en Francia las huellas de una nueva civilización, se nos muestra, al principio, con caracteres groseros y miserables, que nos permiten adivinar las catástrofes que habían producido su aparición. En realidad, casi es una nueva humanidad que comienza; y así como la de los tiempos cuaternarios había empleado miles de años en evolucionar hasta llegar á producir verdaderas obras de arte, precisa todavía esperar lo menos treinta ó cuarenta siglos antes que en Francia se ejecuten nuevamente obras de arte dignas de tal nombre.

Los primeros establecimientos de la época actual (en el sentido geológico de esta palabra) son los campos ó restos de ciudades en los que se han encontrado, sobre todo, instrumentos de sílex, de un tipo primitivo, llamados *leznas*, y también algunos fragmentos de alfarería muy grosera, adornada con incisiones. Esto constituye un progreso industrial, puesto que los artistas de la edad

del reno no conocieron la alfarería. Más tarde, entre los años 4000 y 3000 antes de Jesucristo, aparecieron las *ciudades lacustres* ó *palafitos*, con sus habitaciones montadas sobre estacas, que sirvieron de lugar de refugio y de talleres, y cuyas primeras huellas se han encontrado en las orillas de los lagos de Suiza y Francia. La civilización de estas ciudades nos es muy conocida, gracias á los miles de objetos trabajados y á los residuos diversos conservados en el fondo fangoso de los lagos. Entre dichos objetos se encuentran, al lado de obras de alfarería hechas á mano, hachas de piedra pulimentada, con un contorno que en ocasiones es elegante; armas, utensilios y arracadas, pero nada aún que pueda calificarse de obra de arte. Esta época

de la piedra pulimentada, que vió levantarse las ciudades lacustres, es la misma durante la cual los hombres comenzaron á construir en otras regiones de Europa, especialmente en Bretaña, en las Cévennes, en Inglaterra, Dinamarca y Suecia, esas enormes tumbas de piedra no escuadrada llamadas *dolmenes* (fig. 6), y á levantar esos obeliscos llamados *menhires*, esos círculos de piedras en bruto designados con el nombre de *cromlechs*, y, finalmente, las grandes alineaciones de piedra, como las de Carnac (fig. 7). La prueba



FIG. 6.—DOLMEN DE KORKONNO.
(Morbihan).

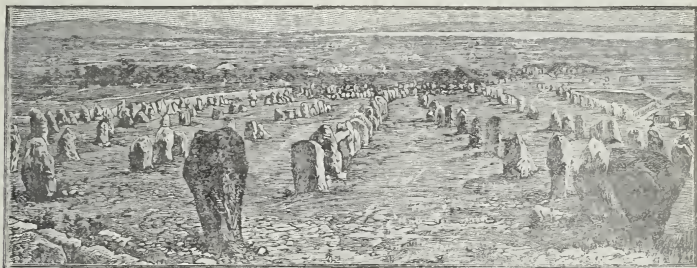


FIG. 7.—RINGLERAS DE CARNAC.
(Morbihan).

de que los dolmenes son contemporáneos de las ciudades lacustres más antiguas, reside en que se encuentran, bajo unos y otras, hachas pulimentadas y apenas rastros de metal.

La fase de la historia de la humanidad de que tratamos es notable por dos novedades de una importancia capital: la domesticación de los animales y el cultivo de los cereales. Se han encontrado cereales carbonizados y montones de estiércol en el fondo de las aguas donde se levantaban los palafitos, y es más que probable que la civilización de los constructores de dolmenes fuera análoga á la de los habitantes de las ciudades lacustres. No es de nuestra incumbencia averiguar cómo nació en el hombre la idea de domesticar á los animales y de sembrar el trigo, la cebada, el maíz y el lino; basta hacer constar que estos inmensos progresos se realizaron antes del descubrimiento de los metales.

Siguieron construyéndose ciudades lacustres y levantando dolmenes, aun después que el hombre comenzó á recoger el oro y el cobre, primeros metales que conoció. Algo más tarde el descubrimiento del estaño, y alguna feliz casualidad que hizo se le fundiera juntamente con el cobre, dieron al hombre la posesión de un nuevo metal, el bronce, que produjo en la civilización material grandes resultados de progreso.

Existen ciudades lacustres de la edad del bronce, en las que aparecen hachas, espadas y ornamentos de metal que atestiguan una habilidad técnica muy adelantada. Pero en los dolmenes nunca se han descubierto más que pequeños objetos de bronce, muy sencillos, tales como perlas, botones y cuchillos, lo cual nos muestra que debió dejarse de enterrar á los muertos bajo los dolmenes antes de la época que presencié el abandono de las ciudades lacustres (¿1000 años antes de Jesucristo?).

La ausencia total de verdaderas obras de arte en esta época es cuestión que admira á los arqueólogos. Salvo algunas miserables figurillas de tierra cocida y algunos menhires groseramente esculpidos

recordando la figura humana (fig. 8), no existe ninguna imagen de animal ú hombre. En cambio, la decoración lineal está muy desarrollada. En el islote de Gavrinis, en la costa de Morbihan, se levanta uno de esos grandes amontonamientos de tierra, llamados



FIG. 8.—MENHIR ESCULPIDO.
ESTATUA
DE ESTILO PRIMITIVO.
Saint-Sernin (Aveyron).

túmulos. En su interior hay un dolmen, al que conduce una larga avenida bordeada de bloques enormes de granito. Estos bloques están cubiertos de extraños dibujos, ejecutados con ayuda de herramientas de sílex, debiendo costar á sus autores un tiempo y un esfuerzo infinitos (fig. 9). Entre los dibujos los hay representando algunas hachas, pero no se encuentra nada que se asemeje á un sér viviente. En Irlanda, cerca de Dublín, se conoce un monumento análogo, el de New-Grange, cuyas paredes están adornadas con grabados muy parecidos á los de Gavrinis y aun quizá más antiguos.

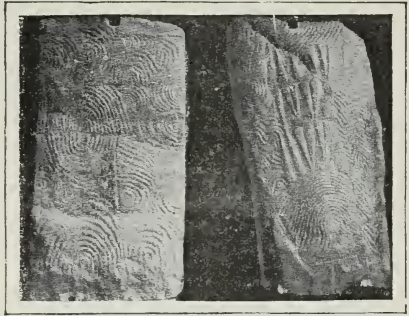


FIG. 9.—BLOQUES DE GRANITO CON ADORNOS GRABADOS.

(Forman parte del pasadizo que existe en el interior de un túmulo, en Gavrinis).

(Morbihan).

En Dinamarca, Suecia, España, Portugal y en todos los lugares donde todavía se levantan grandes dolmenes, las representaciones de la vida humana y animal faltan igualmente.

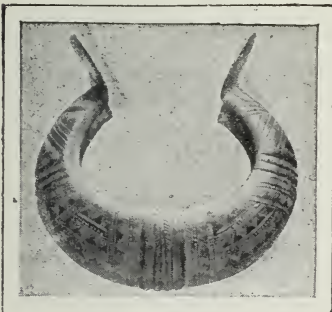


FIG. 10.—BRAZALETE DE BRONCE DESCUBIERTO EN RÉALLON (ALPES).

(Museo de Saint-Germain).

La existencia del arte en la edad del bronce se manifiesta por la forma elegante de los objetos, lanzas, espadas, puñales, brazaletes, vasos, etc., y también por su ornamentación puramente lineal, formada por los llamados dientes de lobo, triángulos, zig-zags, rectángulos, zonas punteadas, círculos concéntricos y mil combinaciones, á veces muy ingeniosas, que muestran el instinto decorativo de los alfareros y bronceístas de aquel tiempo (figura 10). Pero siempre y exclusivamente el ornamento lineal es el que prevalece, como

si alguna ley religiosa ó algún temor á mágicos maleficios hubiera prohibido representar á los hombres y á los animales. En la Europa occidental, descontadas un corto número de excepciones sin

importancia, ocurre otro tanto durante bastantes siglos y aun después de la introducción de las armas y herramientas de hierro. Lo más que llegó á ocurrir fué que los galos, antes de la conquista de Galia por César (hacia el año 50 antes de Jesucristo), fabricaron algunas figuras de animales en bronce y acuñaron algunos tipos, más ó menos informes, sobre sus monedas; pero para que en estas obras apareciese algo nuevo, dándoles el carácter de obras de arte plástico, fué preciso que los galos, excelentes obreros del metal y notables esmaltadores, estudiasen en la escuela de los

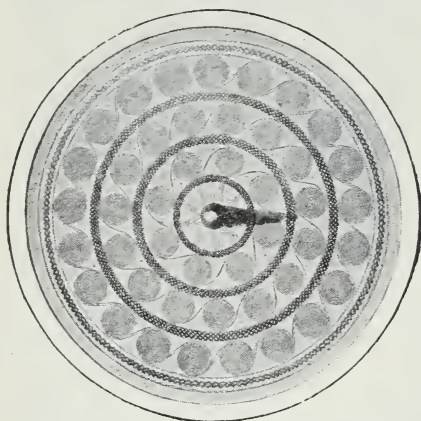


FIG. II.—PLACA DE BRONCE ENCONTRADA EN SUECIA.
(Museo de Stokolmo).

artistas romanos, discípulos á su vez de los griegos. En la Gran Bretaña y en la Alemania actual fueron igualmente la conquista ó el comercio romano los que introdujeron, con algún retraso, el conocimiento de los monumentos figurados; Suecia y Dinamarca comenzaron á producirlos hacia la época de la ruina del Imperio, hasta la cual no cesaron de fabricar armas, ornamentos y vasos de metal, decorados con una asombrosa variedad de motivos lineales (figura 11). Todo esto es ya

arte, puesto que es un lujo y un juego, pero es un arte incompleto, al que falta la imitación de la naturaleza viviente.

Los dolmenes y los menhires constituyen las primicias de la arquitectura, pero de una arquitectura digna apenas de tal nombre, porque la decoración es rara en ella, y los elementos que entran en la construcción no tienen más cualidad que su pesada solidez. El único monumento de este género que presenta una apariencia artística es el círculo de trilitos, formados cada uno de éstos por dos montantes y un dintel, y que existe en Stonehenge, en Inglaterra, debiendo observarse que las piedras aparecen ya escuadradas, y que dicho monumento no es anterior á la edad del bronce (fig. 12). Después de la edad del bronce, la Europa occidental no conoce otras construcciones en piedra más que las murallas de defensa; las habitaciones, y hasta los templos, eran de madera. También fué la conquista romana la que llevó á la Galia

los primeros modelos de arquitectura. Todo lo dicho nos muestra que, aun cuando el genio de las artes floreció en Francia muchos



FIG. 12.—LOS TRILITOS DE STONEHENGE, CERCA DE SALISBURY.

(Cliché Spooner).

miles de años antes de la Era cristiana, experimentó, durante cuarenta siglos por lo menos, un largo eclipse, entregándose del todo á un sentimiento decorativo que desterraba la representación de la vida.

Por fortuna no ocurrió otro tanto en las costas orientales del Mediterráneo. Se han encontrado en Egipto y en las costas de Asia hachas de piedra análogas á las de Saint-Acheul; pero hasta el presente nada autoriza á decir que el arte se desarrollara en aquellas regiones en los tiempos cuaternarios, puesto que nada conocemos en ellas que se parezca á los maravillosos dibujos de nuestros cazadores de renos. En cambio, la segunda época de la piedra se caracterizó en Egipto por una civilización intensa y rápida en sus progresos. Todavía es poco conocida en Babilonia; pero gracias á las recientes investigaciones de Morgan, Amélineau y Flinders Petrie, en Egipto, sabemos que en este país, antes del uso del bronce y del hierro, se fabricaron por millares los vasos adornados con pinturas, los grandes cuchillos de sílex de un trabajo admirable, los objetos de lujo y de adorno en marfil de hipopótamo y en esquisto y los vasos de piedras duras. Antes de comenzar la época de los Faraones, que es la de la introducción del metal, Egipto poseía, á falta de una arquitectura, una industria muy adelantada, á la que no arredraba reproducir, por la pintura, en tierra cocida, en marfil y en esquisto, figuras de hombres y animales y hasta de vegetales. Es innegable que estos ensayos son sumamente groseros, y que los hombrecillos dibujados ó grabados por los egipcios de la edad de piedra, semejan á los croquis de los salva-

jes; pero los salvajes de Egipto tenían una habilidad manual muy superior á la de sus contemporáneos occidentales, y el arte no se reducía para ellos á la decoración lineal.

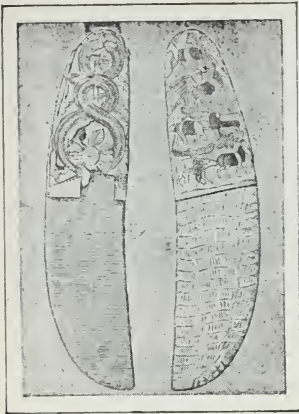


FIG. 13.—CUCHILLO DE SILEX
CON VAINA DE ORO.

(Museo del Cairo).

MORGAN, *Recherches sur les Origines de l'Égypte*, t. I. (Leroux, editor).

necrópolis de Abydos y de Négadah (Alto Egipto). Algunos están decorados con cuadros representando avestruces y barcas del Nilo, llevando estas insignias en la proa y en la popa; también se encuentran figuras humanas en actitud de adoración ó de dolor (figura 14). También poseemos otros ejemplos de estas actitudes en las figuras de tierra cocida de Négadah, que parece están cubiertas de tatuajes. En la misma necrópolis se han hallado figurillas de marfil y de esquistos que son, sin duda, de una época próxima al año 4500 antes de Jesucristo.

En las capas profundas de las ruinas de la ciudad

Véase el cuchillo de sílex, ornamentado con una lámina de oro grabada, que pertenece al Museo del Cairo (fig. 13). El oro, metal que se encuentra en estado nativo, fué conocido desde la época de la piedra, y hasta quizá este metal hizo nacer la idea de buscar y trabajar otros. El estilo de los animales, serpientes, leones y antílopes que decoran el cuchillo citado, es en un todo diferente al que prevaleció en el Egipto faraónico; pero es ya un estilo, con su preocupación de buscar el carácter y la vida.

Téngase en cuenta, sin embargo, que este objeto es de una calidad excepcional. Para formarse una idea del arte egipcio primitivo, precisa contemplar las figuras de los vasos encontrados en gran número en las



FIG. 14.—PINTURAS DE VASOS EGIPCOS
PRIMITIVOS.

(Museo del Cairo).

MORGAN, *Recherches sur les Origines de l'Égypte*, tomo II. (Leroux, editor)

de Troya, exploradas por Schliemann, así como en las tumbas muy arcaicas del Archipiélago, se han encontrado vasos y figurillas primitivas que pueden compararse á las de Egipto, aunque en realidad no tengan nada de imitaciones. También en dichos lugares la civilización de la edad de piedra, sin ser propiamente artística, muestra otros elementos que no son los propios de un estilo simplemente decorativo. En cambio, en las costas orientales del Mediterráneo no se ha conocido, en la época del bronce, un estilo de decoración geométrica tan desarrollado como el del Occidente y Norte de Europa. De una manera análoga el arte musulmán, que se abstiene de representar la figura humana, ha llevado la ciencia de la ornamentación más lejos que la edad media occidental.

Hemos llegado próximamente al año 4000 antes de la Era cristiana. En esta época, Babilonia y Egipto se colocan á la cabeza de la civilización y preparan el florecimiento del arte clásico. A partir del año 2500 próximamente, se forma un nuevo centro de actividad en el Archipiélago, el cual se desarrollará con una sorprendente rapidez. Tras un eclipse ocurrido hacia el año 1000, Grecia comenzará su ascensión triunfal hacia el arte de Fidias y de Praxíteles. Será necesario que Grecia sea conquistada por Roma, y que Roma conquiste parte del mundo antiguo, para que toda Italia y el Occidente de Europa participen al fin de esta luz. Luego se extinguirá en Grecia, como ya había ocurrido en Egipto y en Asiria, para brillar tras un nuevo eclipse en la Europa occidental, que llegó á ser desde el año 1000 después de Jesucristo, y aun hoy sigue siendo, la patria del arte. Estas ligeras indicaciones marcan las divisiones de nuestro asunto y sirven de preparación á su desarrollo, en el que vamos á entrar.

BIBLIOGRAFÍA.—Obras de A. BERTRAND y de G. DE MORTILLET, citadas en la bibliografía de la lección precedente (ciudades lacustres, dolmenes, menhires y cromlechs).—Para los menhires esculpidos (Aveyron), véase HERMET, *Bulletin du Comité*, 1898, página 500.—Edad del bronce en el Occidente y Norte de Europa: O. MONTELIUS, *Chronologie der aeltesten Bronzezeit*, Brunswick, 1000; *Les temps préhistoriques en Suède*, traducción francesa de S. REINACH, París, 1895; *La Chronologie préhistorique en France (L'Anthropologie*, 1901, página 609); *Orient und Europa*, Berlin, 1001; *Die aelteren Kulturperioden im Orient und in Europa*, tomo I, Stokolmo, 1003; M. HOERNES, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, Viena, 1898; J. ROMILLY ALLEN, *Celtic art*, Londres, 1904.—Egipto prehistórico: J. DE MORGAN, *Recherches sur les origines de l'Égypte*, 2 volúmenes, París, 1896, 1897; W. BUDGE, *Egypt in the neolithic and archaic periods*, Londres, 1902; J. CAPART, *Les débuts de l'art en Égypte*, Bruselas, 1904 (nueva edición en inglés, Londres, 1905); S. REINACH, *L'Anthropologie*, 1897, página 327.—Civilización prehistórica en el Archipiélago; PERROT y CHIFFEZ, *Histoire de l'Art*, tomo VI, París, 1804; S. REINACH, *L'Anthropologie*, 1899, página 513; W. RIDGEWAY, *The early age of Greece*, tomo I, Cambridge, 1901.



LECCIÓN TERCERA

EGIPTO, CALDEA Y PERSIA

El arte en el Egipto faraónico.—El renacimiento saíta.—Caracteres del arte egipcio.—Templos egipcios.—Karnak.—Escultura y pintura egipcia: estatuas, figulinas, bajo relieves y pinturas de las tumbas.—El *Escriba* del Louvre.—Convencionalismos en el arte egipcio.—La *ley de la frontalidad*, de Lange.—Motivos decorativos en el arte egipcio.—La teoría de la expansión del arte egipcio.—Arte caldeo: monumentos de Tello, cerca de Bassorah.—Arte asirio: los bajo relieves del palacio de Nínive.—Palacios asirios.—Tipos de templos asirios.—Arte persa: palacios de Susa y de Persópolis.—El *Friso de los arqueros*, en el Louvre.—El arte heteo, basado en el asirio.—Los fenicios: ausencia de arte en este pueblo y dominio del comercio y la industria.—El arte judáico derivado del asirio.—Falsas creencias sobre la antigüedad remota del arte de la India y de la China.—Influencias de la escultura griega en la antigua escultura china.

EL arte del Egipto histórico, el de los faraones, comenzó hacia el año 4000 antes de Jesucristo. De 4000 á 3000, próximamente, florece el *Antiguo Imperio*; de 3000 á 2000, el *Imperio Medio*, destruído por la invasión de los pastores del desierto ó hicsios; luego, de 1700 á 1100, existió el *Nuevo Imperio*. Comienza entonces un largo período de decadencia, interrumpido sólo, de 720 á 525, por un brillante renacimiento, bajo el dominio de los faraones originarios de Sais (período *sáita*). En el año 525, el Egipto fué conquistado por los persas; en 332, por Alejandro; más tarde cae bajo el poder de Roma, y luego establecen allí su dominación, sucesivamente, los árabes, los turcos, los franceses y los ingleses. A partir del año 525 antes de Jesucristo, el Egipto jamás volvió á recobrar su independendencia; pero en nuestros días ha logrado alcanzar la prosperidad material que tuvo en tiempos de su antiguo esplendor.

La historia del arte egipcio, que gracias á sus monumentos podemos conocer en un período de más de cuarenta siglos, presenta ciertos caracteres invariables: de un lado, una habilidad técnica que jamás fué superada; de otro, una impotencia incurable en sustraerse á los convencionalismos arcáicos para poder elevarse hasta la libertad en la belleza.

El pueblo egipcio fué el primero, entre todos, que construyó grandes edificios de piedra, con vastas salas, sostenidos sus techos por columnas y alumbradas aquéllas lateralmente en la parte superior. Tal es la sala del templo de Karnak, en Tebas (fig. 15), sostenidos sus techos por 134 columnas, de las cuales muchas

tienen una elevación de 21 metros (Nuevo Imperio). El Egipto tuvo templos más grandes que el Partenon de Atenas; pero esos pesados edificios imponen sólo por la masa; están decorados sin sobriedad y á veces sin gusto. El defecto más sensible del templo egipcio es el de ser muy largo, dada su altura, y ofrecer, visto al exterior, un predominio completo de macizos sobre los vanos. En este sentido el templo egipcio y la catedral gótica presentan el contraste más completo, pues en ésta son los vanos los que predominan excesivamente; sólo el arte griego y el del Renacimiento supieron encontrar el justo medio.



FIG. 15.—SALA HIPÓSTOLA DEL TEMPLO DE KARNAK.

(Reconstrucción de Ch. Chipiez).

El historiador griego Diodoro, dijo que los egipcios consideraban sus casas como lugares de paso y sus tumbas como mansiones eternas. Tan cierto es esto, que el arte del Egipto nos es conocido principalmente por sus monumentos funerarios, ya sean éstos las enormes pirámides de piedra ó de ladrillo reservadas á los reyes, ya sean las capillas funerarias construídas sobre la tierra ó en

cavernas abiertas en la roca. Las sepulturas de los ricos estaban adornadas en el interior con esculturas, pinturas y bajo relieves; eran verdaderos templos, en los cuales el muerto sustituía al dios.

El Egipto nos ha dejado millares de estatuas en piedra, bronce y barro cocido, desde los colosos, como la esfinge vecina de las grandes pirámides (fig. 16), y las estatuas reales de Ipsambul, cuya altura se acerca



FIG. 16.—LA PIRÁMIDE DE CHÉOPS Y LA GRAN ESFINGE.

(Cercanías del Cairo).

á los 20 metros, hasta las figulinas de dimensiones minúsculas que llenan las vitrinas de nuestros Museos. Estas imágenes representan

dioses y diosas, teniendo con frecuencia, en vez de cabeza humana, la de uno de los animales de la mitología egipcia; otras estatuas representan hombres, mujeres y niños, aislados ó formando grupos; y, por último, otras son representativas de animales fantásticos ó reales.



FIG. 17.—BAJO RELIEVE EGIPCIO, EN ABYDOS.
ANUBIS CON CABEZA DE CHACAL
Y HORUS CON CABEZA DE HALCÓN.

Los bajo relieves y las pinturas ofrecen una variedad de asuntos aún más grande; la mayoría reproducen las victorias de los faraones, las interminables ceremonias del culto, las escenas de la vida cotidiana ó el viaje de las almas al país de los muertos (fig. 17). Los fondos de paisaje abundan bastante; pero como quiera que los egipcios ignoraban la perspectiva, sus vistas del campo ó de los jardines se extienden sobre las paredes sin escorzos y sin diferencia de planos.

La impresión primera que se recibe al visitar un Museo de arte egipcio es que todos los personajes allí representados se parecen, y sorpréndese el visitante ante el hecho de que el arte de un pueblo haya podido ser tan uniforme en el transcurso de muchos siglos. Pero un estudio más atento hace ver las diferencias que existen entre unas obras y otras. En el Antiguo Imperio, las figuras son rechonchas y tomadas más directamente del natural que en períodos sucesivos (fig. 18); el admirable *Escriba sentado*, del Museo del Louvre, esculpido en piedra calcárea, sería una verdadera obra maestra si el artista, muy hábil en reproducir las formas del cuerpo, hubiera sabido dar á la enérgica cabeza de esa escultura una expresión de vida interna (fig. 19). A partir del Imperio Medio, las



FIG. 18.—ESTATUA
EN MADERA
LLAMADA *Cheikh el Belea*
(Museo del Cairo).

figuras se alargan, el modelado llega á ser más fino y falto de vigor; el arte se orienta hacia una elegancia que, si algunas veces es encantadora (fig. 20), con frecuencia no pasa de ser superficial y vulgar. Esas tendencias se acusan aún más en el Nuevo Imperio, que es la época del arte *académico* egipcio, caracterizado por una prodigiosa habilidad técnica puesta al servicio de un estilo convencional y poco expresivo. En la época saíta, las tradiciones

del Antiguo Imperio se restablecen de nuevo, gracias á una reacción política contra las influencias extranjeras. El arte egipcio produce entonces obras maestras como la cabeza en basalto, del Louvre (fig. 21), la cual, por su perfección realista en el modelado, puede compararse con los más hermosos retratos de los pintores flamencos del siglo xv, por ejemplo, el del *Hombre de los claveles* y el del *Canónigo Van Paele*, de Van Eyck.

De todos modos, esa impresión primera de enojosa uniformidad que recibe el que visita una sala de antigüedades egipcias, no deja de estar justificada en parte. El arte egipcio, en su larga vida, no se libró de ciertos convenciona-



FIG. 20.—LA DAMA TAKOUSHIT.
(Bronce egipcio del Museo de Atenas).



FIG. 19.—EL ESCRIBA SENTADO
(Museo del Louvre).



FIG. 21.—RETRATO DE LA ÉPOCA SAÍTA.
(Museo del Louvre).

lismos. Existe, en primer término, lo que se ha llamado por el arqueólogo danés Lange, la *ley de la frontalidad*. Todas las figuras, estén de pie ó hállense sentadas, inmóviles ó en marcha, se presentan exactamente de frente; la parte superior de la cabeza, el nacimiento del cuello y el centro del cuerpo, encuéntranse en un mismo plano vertical; toda desviación de la columna vertebral, es



FIG. 22.—GRUPO EGIPCIO
EN PIEDRA CALCÁREA.

(Musco del Louvre).

decir, toda inclinación hacia la derecha ó hacia la izquierda, está prohibida. Cuando varias figuras se agrupan en un mismo pedestal, los ejes verticales de sus cuerpos son exactamente paralelos (figura 22). En segundo lugar, todas las figuras, inmóviles ó en marcha, apoyan el peso de su cuerpo sobre las plantas de los pies; jamás un escultor egipcio representó un personaje sosteniéndose éste sobre una sola pierna y tocando el suelo con la punta del otro pie. Casi siempre los hombres marchan avanzando la pierna izquierda; las mujeres y los niños están ordinariamente en reposo y las piernas hállanse unidas. En los bajo relieves y en las pinturas los personajes están representados de

perfil, salvo raras excepciones, pero con esa particularidad singular de tener los ojos y las espaldas puestos de frente (fig. 17). He aquí verdaderas inverosimilitudes; aún hay más. Las pinturas, aplíquense sobre estatuas ó sobre relieves, ó ejecutadas sobre una superficie plana, no son otra cosa que una simple coloración sin gradaciones ni mezcla de tonos y claro obscuro. La perspectiva ignóranla hasta tal punto, que cuando dos personajes están colocados uno al lado del otro, el segundo hállase generalmente dibujado siguiendo el contorno del primero. Así, las composiciones de los egipcios, esculpidas ó pintadas, realmente apenas si merecen este nombre, pues faltan en ellas toda idea de agrupamiento y de hermosa ordenación; no pasan de ser conjuntos de motivos, que son, con relación á las composiciones del arte griego, lo que es la más árida de las crónicas con relación á la Historia.

Exceptuando la arquitectura monumental, en la que dieron el ejemplo de las grandes construcciones, el más hermoso presente que hicieron los egipcios al arte fué su sistema de decoración. De

todos los tipos esculturales que crearon, uno solo, el de la Esfinge, ó sea león con cabeza humana, es el que ha seguido reproduciéndose (fig. 23); y los motivos decorativos que hizo el Egipto utilizando la flora del Nilo, y principalmente sus plantas favoritas, el loto y el papiro, los hemos guardado como un rico presente artístico, sin transformarlo apenas. Extraños en presencia de los bajo relieves egipcios ó de sus estatuas, saludamos como imágenes casi familiares un grupo decorativo de ese viejo pueblo (fig. 24). Por esta razón las admirables joyas egipcias han podido inspirar, sin asomos de arcaísmo, á nuestros orfebres y cinceladores.



FIG. 23.—ESFINGE EGIPCIA EN GRANITO ROSA.
(Museo del Louvre).

En resumen: si se quiere expresar con una frase el carácter del arte del Egipto, podrá decirse que responde, sobre todo, á la idea de duración. La Naturaleza, en primer término, ha hecho que todo dure en ese país, desde el duro granito hasta los objetos más frágiles de madera y de tela, que conserva la sequedad del clima. Y es que el pueblo egipcio estaba enamorado de esa idea de la duración de las cosas. Construyó tumbas gigantescas, como las Pirámides, que desafían el poder destructor del tiempo; templos sostenidos con innumerables y sólidas columnas y muros inclinados como terraplenes; embalsamó á los cadáveres para conservarlos eternamente; colocó á su lado, en las tumbas, estatuas y figulinas de materias raras que debían servirle de compañía, y aun reemplazar á la momia, si ésta llegaba á ser destruída ó des-

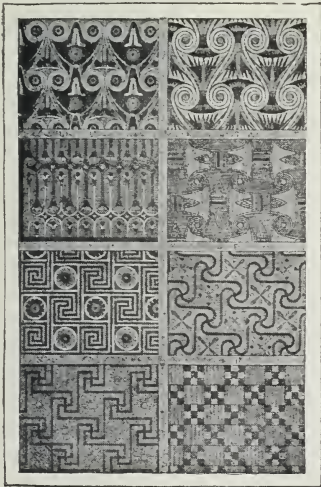


FIG. 24.—ORNAMENTACIÓN EGIPCIA.

aparecía de allí; esculpió ó pintó sobre las paredes de los templos y de las tumbas escenas históricas, religiosas ó familiares que debían perpetuar el recuerdo de la historia de los dioses, los grandes hechos de los reyes, el ritual ó la vida cotidiana de aquel pueblo. A esa idea de la duración se une, naturalmente, el respeto á la tradición y al pasado. El arte egipcio no quedó estacionado, pues todo lo que lleva en sí elementos de vida no puede dejar de mudar, pero estuvo sujeto á convencionalismos y fórmulas; no encontró la libertad más que por un conjunto casual de inspiraciones individuales, y aun al contacto del arte griego perseveró en la senda estrecha que se había trazado.

El Egipto primitivo, ¿ejerció alguna influencia sobre la Caldea, ó fué aquél influenciado por ésta? La cuestión está hoy aún en litigio; quizá no exista influencia de ninguna clase. Lo que sí es cierto es que las más antiguas obras de arte, descubiertas desde 1877 por M. de Sarzec, en Tello, no lejos de Bassorah, en la Baja Caldea, obras aquellas que hay que darles una antigüedad entre los años 4000 á 2500 antes de nuestra Era, no presentan ningún carácter egipcio, y contienen, sin embargo, en germen los defectos y las cualidades del arte asirio.

Hasta el presente, el arte de los valles del Tigris y del Eufrates nos es conocido principalmente por dos grupos de monumentos: los de Tello, que se remontan á una lejana antigüedad, y los de Nínive, la capital de los reyes asirios, que datan de los siglos VIII y VII antes de Jesucristo. Llámense los primeros babilónicos ó caldeos. Existe también un número considerable de pequeños objetos, sobre todo de sellos cilíndricos en piedra dura (llamados *cilindros*), que están adornados con grabados que representan escenas mitológicas ó religiosas, y nos dan á conocer las artes de la Caldea y de la Asiria

en todos los períodos de su historia, ya sean del tiempo de los reyes babilónicos, como de los ninivitas. Los monumentos principales del arte caldeo, descubiertos en los palacios de Tello y de Susa, hállanse en el Louvre. Son bajo relieves, como la famosa *Estela de los Buitres*, que representa á



FIG. 25.—EL ARQUITECTO DE TELLO (SIRPURLA).
(Museo del Louvre).

Eannadu, rey de Sirpurla, triunfante de sus enemigos, que son devorados por buitres, y las grandes estatuas en dolerita, de las cuales ocho llevan el nombre de Gudea, príncipe de Sirpurla (fig. 25). Estas estatuas no son únicamente la expresión maravillosa de un trabajo en el que se hacen alardes de una técnica difícil: son también manifestaciones de un tipo particular de la forma humana, opuesto por completo al egipcio. Cuando la escultura del Egipto se complacía en atenuar los detalles, modelar con gran finura y alarga las figuras, el arte caldeo prefería los tipos rechonchos, robustos, con musculatura muy acusada y anchas espaldas. Quince siglos más modernos, los bajo relieves del palacio de Nínive presentan, sin embargo, los mismos caracteres, son la continuación del mismo arte. «Las musculaturas asirias—dice M. Heuzey—, destacándose como piezas de una armadura y talladas en la piedra blanda, presentan la exageración sistemática de las cualidades de verdad y de fuerza que la escultura caldea tomó directamente del natural.»

Para darse cuenta de las exageraciones de este arte realista y casi brutal, al mismo tiempo que refinado en sus esfuerzos para dar gran expresión al modelador, basta contemplar atentamente en el Louvre la estatua llamada *El arquitecto de la regla* (fig. 25). Realmente, no se trata de un arquitecto, sino de uno de los príncipes del país, representado como constructor; tiene sobre las rodillas una regla larga de 27 centímetros (división que responde á la del pie babilónico), dividida en diez y seis partes iguales. El modelado del brazo y el del pie dicen bastante sobre las tendencias de este arte; nada hay igual en el Egipto, si se exceptúan los bustos de la escuela saíta, posteriores en 2000 años á los caldeos. En la misma Grecia difícilmente podría citarse una escultura que presente los mismos caracteres exagerados de fuerza muscular.

Un busto bien conservado recogióse en el mismo sitio (fig. 26). Representa la cabeza de un hombre gordo, con el pelo cortado á



FIG. 26.—CABEZA EN DOLERITA
DESCUBIERTA EN TELLO (BABILONIA).
(Museo del Louvre).

rape, y cubierta con una especie de turbante ornado con espirales en relieve. Las cejas espesas, y los ojos muy abiertos, son caracteres comunes al arte todo de la Caldea y de la Asiria. La estructura cuadrada de la cara, y los pómulos muy salientes, responden al mismo ideal de vigor físico que ya hemos comprobado en *El arquitecto de la regla*. En la expresión, nada de bondad ni sombra de alegría; esas gentes de Tello debían ser personas de mal genio.



FIG. 27.—HÉRCULES ASIRIO.
(Museo del Louvre).

El placer de la fuerza brutal, asociado al de espectáculos crueles, se encuentra en la larga serie de bajo relieves en alabastro, cuya ejecución se remonta á los años 800-600, próximamente, y que Botta y Layard encontraron en Nínive, conservándose hoy día en el Louvre y en el Museo británico. Eran estos relieves el decorado interior de los palacios, y conmemoraban las victorias y los placeres de los reyes. Cuando en Egipto la divinidad ocupaba el lugar más elevado del ideal artístico, en Asiria era la realeza, una realeza apasionada por la gloria de las ar-

mas, y que se complacía en recordar sanguinarios triunfos. Hay en esos relieves escenas escandalosas de carnicerías, suplicios horribles con que se tortura á los vencidos en presencia del rey. Las inscripciones cuneiformes que acompañan á esos bajo relieves, celebran como grandes hazañas las más horrosas matanzas. Sin embargo, la representación de las divinidades tutelares no falta en el arte asirio. El Louvre posee la figura colosal de un dios barbudo; probablemente será *Gilgamès*, el Hércules asirio, que lleva un león sujetándole fuertemente sobre su pecho (fig. 27). Además, los



FIG. 28.—TORO ALADO ASIRIO.
(Museo del Louvre).

escultores asirios han esculpido representaciones figuradas de genios alados; unas veces han sido grandes toros con cabeza humana que guardaban la entrada de los palacios (fig. 28); otras, monstruos con cabeza de águila que celebran ceremonias á uno y otro lado de un árbol sagrado. Las diosas, frecuentemente representadas en los cilindros, apenas si se hallan en los bajo relieves; salvo raras excepciones, reinas ó cautivas, los escultores asirios no han hecho representaciones de la mujer. Otro de los asuntos favoritos á esos artistas fueron las cacerías reales. La reproducción de animales, caballos, perros y leones, constituye el gran triunfo



FIG. 29.—BAJO RELIEVE ASIRIO.

(Museo Británico).

(Cliché Mansell, Londres).

del arte asirio (fig. 29). La antigüedad griega nada ha producido en ese género que sea superior al león y leona heridos que existen en el Museo Británico (fig. 30); son estas dos imágenes de un realismo sorprendente. Los hombres, con sus rostros huesosos y duros, sus barbas cuadradas y llenas de rizos simétricos, la anatomía indiscreta de su musculatura, tienen, á la vez, menos elegancia y verdad que los animales. Sin embargo, el dibujo es más correcto que en los bajo relieves egipcios; si los ojos se esculpen aún de frente en las cabezas vistas de perfil, las espaldas no se presentan de lado como en las figuras del Egipto.



FIG. 30.—BAJO RELIEVE ASIRIO. LEÓN HERIDO.

(Museo Británico.)

número de estatuas. Su objeto esencial fué la decoración de las superficies, que se las revestía lo mismo de estucos pintados como de ladrillos esmaltados y de placas de bronce historiadas. Una expedición alemana ha descubierto recientemente en Babilonia

un león colosal en placas de esmalte, muy parecidas á las de aquellos grandes frisos que M. Dieulafoy descubrió en Susa, y que se guardan en el Louvre; pero la exploración de los templos y palacios babilónicos puede decirse que aún está en sus comienzos.

Los asirios no tenían piedra de sillería; construían con ladrillos sus grandes palacios, compuestos de salas rectangulares y largos corredores que rodeaban una serie de patios interiores. Para decorar esas inmensas superficies recurrían á la pintura y á la escultura. Poco sabemos de sus templos; únicamente que afectaban la forma de pirámides escalonadas, teniendo en la cúspide una capilla, en la que se guardaba la imagen del dios (fig. 31). Este es el tipo tradicional de la famosa *Torre de Babel*, templo escalonado y que se consagró al dios Bel, elevado aquél en Babilonia por Nabucodonosor hacia el año 600 antes de Jesucristo.

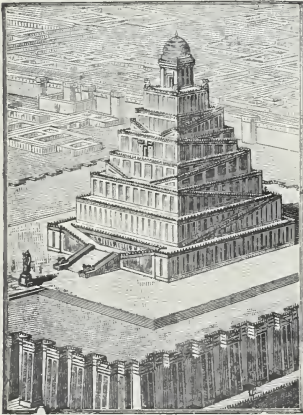


FIG. 31.—TEMPLO CALDEO.

(Reconstrucción de Ch. Chipiez).

oriental, y que el arte griego de la gran época no adoptó en sus construcciones, pasando, al parecer, de Asiria á Lydia, de ésta á Etruria, luego á Roma, más tarde al arte bizantino, y, por último, al moderno.

Así, pues, la expansión del arte caldeo y asirio, más allá de su país de origen, fué mucho mayor que la del arte egipcio; su influencia llegó hasta Persia y una gran parte del Asia Menor. El arte persa, hablando con propiedad, no es más que el arte oficial de la dinastía llamada Aqueménide, que comienza con Ciro y acaba con Darío Codomann; duró escasamente dos siglos (550-330 antes de Jesucristo). Lo más importante que nos ha legado ese arte son las ruinas de Susa y de Persópolis. La arquitectura de esos palacios está muy influenciada por la Grecia jónica, es decir, por

la Grecia de la costa de Asia. La decoración, bajo relieves y frisos de ladrillos esmaltados deriva del arte asirio. El monumento capital, el friso de los arqueros que existe en el Louvre (fig. 32), revela, junto con su origen asirio, una delicadeza en el dibujo y una sobriedad de elementos, que bien puede decirse que se deben, si no al influjo directo del arte griego, sí a la vecindad con éste.

De la Siria del Norte hasta la Armenia se extiende una vasta región, en la que se han encontrado bajo relieves, estatuas y joyas de un estilo particular, y que contienen inscripciones que aún no ha sido posible descifrar (fig. 33). Se atribuyen estos objetos al pueblo de los Heteos, mencionados en la Biblia, que estuvieron en relaciones, tan pronto hostiles como pacíficas, con los egipcios y los asirios, y que parece formaron un imperio en Asia entre el año 1300 y el 600 antes de Jesucristo. El arte heteo está lleno de influencias asirias; las del Egipto son menos sensibles. Fáltale á este arte vida y originalidad; casi no merece la pena de que nos ocupemos de él en el esbozo de Historia del Arte que hacemos.

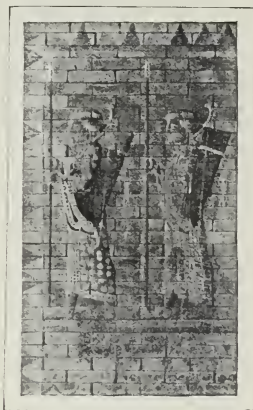


FIG. 32.—ARQUEROS DEL PALACIO DE SUSÁ.
(Friso esmaltado).
(Museo del Louvre).

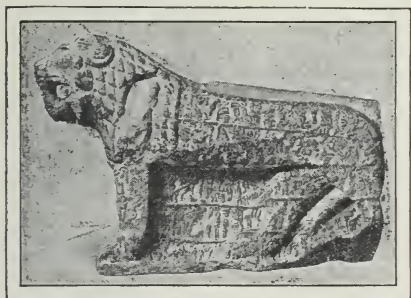


FIG. 33.—LEÓN HETEA DE MARASCH.
(Museo de Constantinopla).

La isla de Chipre, vecina de la costa de Siria, estaba habitada por los fenicios. Se ha pretendido que éstos fueron los maestros de los griegos, siendo así que sólo pueden ser considerados como hábiles comerciantes, atribuyéndoles un arte formado con las enseñanzas de Asiria y Egipto, arte que han supuesto que llegó á extenderse por Grecia, Italia y la Europa central hasta

la Galia. Nada de eso es cierto. El arte en manos de los fenicios fué simplemente un elemento de producción industrial; fueron

fabricantes, pero no artistas; tan cierto es esto, que desde hace cien años en que comenzaron los estudios sobre el pretendido arte fenicio, éste no ha aparecido aún. Tanto en Fenicia como en Chipre fueron los fenicios, hacia el año 1000 antes de Jesucristo, unos imitadores mediocres de los asirios; durante el renacimiento egipcio, en la dinastía saíta, imitaron á éstos, al mismo tiempo que imitaban también á los griegos. Sin embargo, hay que reconocer en los fenicios una cierta habilidad en la fabricación de vidrios multicolores y en las copas de metal grabadas; pero esos productos industriales, cuyos motivos tomaron de los países extranjeros, no son suficientes para constituir un arte propiamente dicho.

Las descripciones que hace la Biblia del templo de Jerusalén y del palacio de Salomón prueban que estos monumentos fueron de inspiración asiria; vense en ellos *querubines* idénticos á los toros alados de la Asiria. La palabra *querubín*, que designa hoy día á un ángel, un niño alado, es una palabra asiria que pasó al hebreo y de esta lengua á las modernas. De este modo es como ha recibido el arte moderno de Asiria, y mejor de Caldea, á través de Grecia, esas figuras aladas de hombres y animales que ocupan hoy un sitio importante en el arte, y, sobre todo, en la decoración.

De aquí el que pueda decirse, en verdad, que, haciendo abstracción del arte infinitamente antiguo de los cazadores de renos, el mundo ha conocido, antes del pleno desenvolvimiento del arte helénico, sólo dos grandes escuelas artísticas: una la egipcia, y la caldea la otra. La primera expresó, sobre todo, la idea de *duración*; la segunda, la de la *fuerza*. Estaba reservado al arte griego el realizar la idea de *belleza*.

Si no hablo aquí del arte de la India y del de la China, es porque la remota antigüedad que se les atribuye es una ilusión. La India no tuvo arte antes de la época de Alejandro Magno; en cuanto al arte chino, no comenzó á producir sus obras maestras hasta la Edad Media europea. Las esculturas chinas más antiguas, á las que puede asignárseles una fecha, son del año 130, aproximadamente, de nuestra Era. Hállanse estas obras influenciadas por una forma bastardeada del arte griego que poco á poco extendióse por las costas del Mar Negro hacia la Siberia y el Asia Central.

BIBLIOGRAFÍA.—G. PERROT y CH. CHUPIEZ, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité* (tomos I-V, París, 1882-1890; Egipto, Asiria, Fenicia, Chipre, India, Asia Menor, Frigia, Lydia, Persia); E. BABELON, *Manuel d'Archéologie orientale*, París, s. f.; G. MASPERO, *Histoire ancienne des Peuples de l'Orient*, 3 volúmenes, París, 1895-1899; *L'Archéologie égyptienne*, París, s. f.; A. CHOISY, *L'art de bâtir chez les Egyptiens*, París, 1904; W. SPIEGELBERG, *Geschichte der ägyptischen Kunst*, Leipzig, 1903; EM. VERNIER, *La bijouterie et la joaillerie égyptiennes*, París, 1907; L. HEUZÉY, *Catalogue des Antiquités chaldéennes du Louvre*, París, 1902; C. BEZOLD, *Niniveh und Babylon*, Bielefeld, 1903.—

Sobre la ley de la frontalidad, ver LECHAT, *Une loi de la Statuaire primitive*, en la *Revue des Universités du Midi*, tomo I (1895), página 1, y PERROT, *Histoire de l'Art*, tomo VIII, página 689. (La obra de Lange, escrita en danés, ha sido traducida al alemán en 1899, pero no al francés.)

Memorias que deben consultarse: G. BÉNÉDITE, *Statuette de la dame Toui, XX^e dynastie* (*Monuments Piot*, tomo II, página 29); *Le Mastaba (tombe de la V^e dynastie) du Louvre* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905, tomo I, página 177); BERTHELOT, *Sur les Métaux égyptiens* (*Mon. Piot*, tomo VII, página 121); G. MASPERO, *Le Scribe accroupi de Gizeh* (*ibid.*, tomo I, pág. 1); L. HEUZÉY, *Le Vase d'argent d'Entéména* (*ibid.*, tomo II, página 1); E. POTTIER, *Les Antiquités de Suse, mission Dieulafoy* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886, tomo II, página 353); *Les Fouilles de Suse, mission de Morgan* (*ibid.*, 1902, tomo I, página 17); *Le Lotus dans l'Architecture égyptienne* (*ibid.*, 1898, tomo I, página 77, según una obra de G. FOUCART); S. REINACH, *Le Mirage oriental (Chroniques d'Orient)*, París, 1896, tomo II, página 500); *Le Déblaiement du gran Sphinx, les Fouilles de Suse*, etc. (*Esquisses archéologiques*, París, 1886); A. FOUCHER, *Sculptures gréco-bouddhiques* (*Monuments Piot*, tomo VII, página 39); *L'Art gréco-bouddhique*, tomo I, París, 1905; E. CHAVANNES, *La sculpture sur pierre en Chine*, París, 1893 (cf. *Rev. archéol.*, 1901, tomo I, página 224).



LECCIÓN CUARTA

ARTE EGEO, MINOANO Y MICENIANO TROYA, CRETA Y MICENAS

Arte primitivo en el Archipiélago griego.—Su tendencia á reproducir la forma humana.—Excavaciones de Schliemann en Hissarlik (Troya), Micenas y Tirinto.—Los vasos de oro de Vafio.—Excavaciones de Arturo Evans en Creta.—Descubrimiento del palacio de Minos, llamado el Laberinto.—Descubrimiento del palacio de Faestos.—Tres períodos del arte prehistórico griego.—Destrucción de la civilización miceniana por los bárbaros.—Refugio de los micenianos en las islas del Archipiélago.—La Edad Media helénica.—Murallas ciclópeas.—La puerta de los Leones, en Micenas.—Bajo relieves minoanos y micenianos.—El movimiento como característica del arte minoano.

LAS islas y las costas del mar Egeo (Archipiélago) fueron el asiento de una antiquísima civilización, de la que sólo se tenía un brillante recuerdo en la época de Homero, hacia el año 800 antes de Jesucristo, pero que los exploradores del siglo XIX han dado á conocer.

A partir del año 3000 antes de Jesucristo, los valerosos marinos de estas comarcas conocían el primero de los metales usuales, el cobre, que la isla de Chipre suministraba en abundancia, y al que sin duda debe su nombre (*kupros*). Numerosos vestigios de su industria, bastante anteriores á las imitaciones de las obras asirias, han sido encontrados en esta isla, así como también en Creta, Amorgos y Tera (Santorin); también se encuentran idénticas huellas en la costa de Asia y en la Grecia del Norte (Tracia ó Rume-
lia actual). Esta industria se presenta desde sus comienzos con un carácter particular, que consiste en su predilección por la representación, más ó menos perfecta, de la



FIG. 34.—PUÑAL MICENIANO.
(Museo de Atenas).

forma humana; son estas obras esculturas groseras, ídolos femeninos de mármol blanco que, en oposición con la costumbre de Egipto y Caldea, se presentan siempre completamente desnudos. Hasta los vasos de arcilla afectan con frecuencia el aspecto de cuerpos

humanos con su vientre, sus hombros y su cuello, coronados por una sencilla indicación de los dos ojos y de una nariz puntiaguda.

Desde 1870, un alemán que hizo fortuna en América, Enrique Schliemann, realizó profundas excavaciones en Hissarlik, en el Estrecho de los Dardanelos, donde se presumía que debió levantarse la Troya legendaria. En dicho lugar descubrió, bajo la ciudad griega de Ilión, seis ciudades superpuestas, de las cuales la más antigua sólo contenía un reducido número de objetos de cobre, junto con numerosos instrumentos de piedra. Las cuatro ciudades situadas sobre la primera contenían objetos de bronce y vasos decorados con incisiones, pero sin pinturas. La sexta ciudad suministró un gran número de tiestos, de vasos pintados, análogos á los que el mismo Schliemann debía recoger más adelante en Micenas. Esta es la Troya de Príamo, la que fué destruída por los aqueos á las órdenes del rey de Micenas, Agamenón. Tales exploraciones nos permiten decir que los descubrimientos de la arqueología han confirmado, en sus líneas generales, la tradición homérica.

Las excavaciones de Schliemann en Troya han dado á conocer un gran número de objetos de todas clases, entre otros un tesoro de vasos y de joyas de oro, vasos de arcilla en forma de cuerpos humanos, pesos para mantener tirantes los hilos de un tejido, con incisiones que señalan un primer paso hacia la escritura, y una pequeña figura de mujer desnuda, de plomo. Pero estos hallazgos han sido eclipsados por los que el mismo Schliemann llevó á cabo en Micenas y en Tirinto en 1876 y 1884. En estas dos viejas ciudades, celebradas por Homero, descubrió los restos de una civilización muy desarrollada, reveladores de un gusto artístico original que nada tiene de común con el de Egipto y Asiria.

En Micenas, donde eran ya conocidas las tumbas de piedra afectando la forma de cúpulas, Schliemann exhumó, bajo la plaza pública de la antigua ciudad, algunas sepulturas reales de una riqueza extraordinaria. Los rostros de muchos esqueletos estaban cubiertos con láminas de oro en forma de caretas, encontrándose también vasos de oro y de plata, joyas de un trabajo delicado, puñales de bronce en los que están grabadas escenas de caza por medio de láminas de oro y plata (fig. 34) y un anillo de oro sobre el que está grabada una escena religiosa.

En Tirinto, Schliemann desescombró un palacio adornado con grandes pinturas murales, siendo la mejor conservada la que representa un acróbata ó cazador saltando sobre un toro lanzado al galope. En Micenas, como en Tirinto, el explorador recogió por cientos los tiestos de una alfarería pintada muy particular (fig. 35), decorada de plantas y de hojas y animales marinos (algas, pulpos, etcétera), es decir, con motivos tomados á la naturaleza orgánica; nada parecido se encuentra ni en Caldea, ni en Egipto, ni en la

Europa central y occidental, donde domina la decoración geométrica. Encontró también muchos sellos de piedra dura, sobre los que están grabados en hueco hombres y animales de formas retorcidas, con un estilo enérgico y conciso que recuerda el de los cilindros caldeos, pero que en nada se asemeja al arte del Egipto.

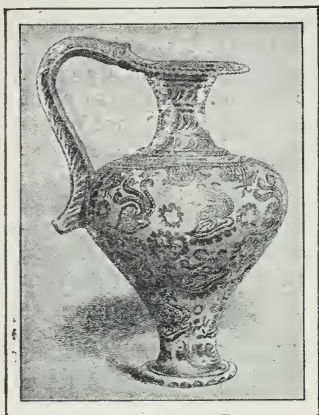


FIG. 35.—JARRÓN MICENIANO.
(Museo de Marsella).

En 1886, un sabio griego, Tsountas, exploró una gran tumba en Vafio, no lejos de Esparta. Contenía, á más de piedras grabadas y otros objetos, dos admirables cubiletes de oro, decorados con escenas representando la caza de toros salvajes (fig. 36). Estos vasos son célebres y acreedores al renombre de que gozan; los toros de Vafio tienen un aspecto tan viviente y están tan bien dibujados como las más hermosas producciones de los *animalistas* asirios.

Finalmente, desde 1900, Arturo Evans ha desescombrado en Cnosos, en la isla de Creta, el antiguo palacio en el que la leyenda griega hizo reinar al rey Minos, y que se llamaba el Laberinto. Esta palabra, que aún hoy sirve

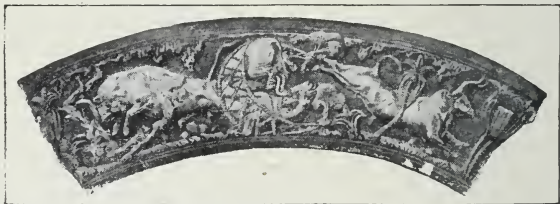


FIG. 36.—FRAGMENTO DE UNO DE LOS CUBILETES DE ORO
DE VAFIO.
(Museo de Atenas).

para designar un confuso entrecruzamiento de caminos y corredores, significó en su origen, según Evans, el *Palacio del Hacha*, debido á que la palabra *labrys*, perteneciente á una de las lenguas habladas en la costa de Asia, significaba hacha. Realmente, el palacio de Cnosos era el *Palacio del Hacha*, porque en todas sus

paredes se ven grabadas hachas de dos filos, que eran símbolos religiosos, siendo también un lugar en el que era difícil no perderse, porque presenta, como los palacios asirios, un entrecruzamiento muy complicado de corredores.

Este palacio estaba decorado con una gran profusión de relieves en yeso y de pinturas. Estas últimas son extraordinarias por su variedad y por la libertad de su estilo (figuras 37 y 38). Junto á figuras de tamaño natural aparecen pequeñas escenas compuestas de numerosos personajes, entre otras, una reunión de mujeres lujosamente ataviadas y muy escotadas formando un animado grupo en un balcón. Un perfil de mujer presenta una acentuación tan moderna, que se vacilaría, á ser posible la duda, en atribuirlo al siglo XVI antes de Jesucristo (fig. 38). También se ven escenas de caza, paisajes, la vista de una ciudad y, en fin, todo un conjunto de asuntos pintorescos que han sido una revelación para la Historia del Arte. Dos palacios, análogos al de Cnosos, han sido descubiertos en otro paraje de la isla de Creta, en Faestos, y explorados por el sabio italiano Halbherr, que ha encontrado en ellos, al lado de pinturas murales, un vaso en piedra dura, adornado con relieves llenos de movimiento y expresión, representando una procesión de segadores (fig. 39).



FIG. 37.—FRESCO
DEL PALACIO
DE CNOSOS (CRETA).
(Museo de Candia).



FIG. 38.—MUCHACHA CRETENSE.
Fresco del palacio de Cnosos (Creta).
(Museo de Candia).

Los arqueólogos distinguen hoy tres períodos en el lejano pasado de la Grecia antes de Homero: 1.º El período *egeo*, caracterizado por los idolillos de mármol (próximamente de 3000 á 2000 antes de Jesucristo). 2.º El período *minoano* (de Minos) ó *cretense*, durante el cual la isla de Creta constituyó, al parecer, el centro principal,

y que se caracteriza por un desarrollo rápido, primero hacia el realismo y luego hacia la elegancia de las artes del dibujo y de



FIG. 39.—FRAGMENTO DEL RELIEVE ESCULPIDO EN EL VASO LLAMADO DE LOS SEGADORES, DESCUBIERTO EN FAESTOS (CRETA).

(Museo de Candia).

las industrias del metal, bajo la influencia, pero no por la imitación, del antiguo Egipto (2000-1500 antes de Jesucristo). 3.º El período *miceniano*, el único conocido por Schliemann, que parece, en cierto sentido, el de la decadencia *minoana*, pero que se distingue por una cerámica pintada muy original, decorada de plantas y animales (1500-1100 antes de Jesucristo). Estas civilizaciones, que se encadenan sin solución de continuidad, se reflejan en los poemas llamados de Homero, que fueron reunidos y redactados hacia el año 800 antes de Jesucristo. Durante el intervalo comprendido entre la civilización miceniana y Homero, prodújose una catástrofe, análoga á la ruina del Imperio romano por los Bárbaros. Tribus guerreras, llegadas de la Grecia del Norte, entre otras los dorios, destruyeron la civilización miceniana hacia el año 1100, un siglo después de la guerra de Troya, volviendo á sumir á Grecia en la barbarie. Pero la civilización no pereció por entero. Muchas tribus, huyendo ante la invasión, se refugiaron en las islas, especialmente en Chíos y en Chipre, y en las costas del Asia Menor y de Siria. Estos países heredaron en parte la civilización miceniana y conservaron su recuerdo. En estas comarcas, indudablemente, nacieron y se desarrollaron los poemas homéricos, que celebraban la gloria desaparecida de las viejas familias reales de Grecia. Llegó un día en el que los descendientes y herederos de los micenianos desterrados se convirtieron en los educadores de Grecia, nuevamente caída en la barbarie, devolviéndole una chispa del genio que sus antepasados recibieron de ella. Este fenómeno fué análogo al que se produjo en el siglo XIV, al finalizar la Edad Media cristiana, cuando los sabios de Constantinopla, herederos de la lejana civilización greco-romana, volvieron

á reanudar la tradición sobre el suelo de Italia y prepararon, en Florencia y en Roma, la aparición del Renacimiento.

Se califica de *Edad Media helénica*, por oposición á la Edad Media cristiana, al período aproximado de cuatro siglos, comprendido entre la ruina de los micenianos y los nuevos comienzos del arte en Grecia. Antes de las excavaciones de Schliemann, estos comienzos nos eran casi desconocidos, por lo cual le somos deudores de un gran progreso en nuestros conocimientos. Este enérgico explorador ha añadido más de seis siglos á la gloriosa historia del arte griego.

Micenas, Tirinto y otras antiguas ciudades, tanto de Grecia como de Asia Menor y de Italia, están cercadas de murallas compuestas de enormes bloques de piedra de una longitud que alcanza, en ocasiones, á seis y siete metros, y de una forma irregular ó poligonal. Estos muros se llaman *ciclópeos*, porque los griegos atribuyeron su construcción á los gigantes fabulosos apellidados Cíclopes.

En Micenas, la muralla está interrumpida por una gran puerta, coronada por dos leones



FIG. 40.—PUERTA LLAMADA DE LOS LEONES, EN MICENAS.

que se levantan á los lados de una columna; el conjunto de esta escultura forma un triángulo de una sola pieza, probablemente posterior á la muralla (fig. 40). En efecto; los muros llamados ciclópeos son más antiguos que la civilización miceniana, y señalan la primer toma de posesión del país por una aristocracia militar ó sacerdotal. No carecen de afinidades con los dolmenes de la Europa occidental, y son prueba de un estado social análogo, en el que millares de hombres debían obedecer las órdenes de un corto número de jefes y trabajar para su interés y su gloria. El hecho de que tales murallas se encuentren desde Italia hasta Asia, atestigua que la invasión de las tribus en cuyo seno se formó la civilización miceniana, hacia el año 2000 antes de Jesucristo, no se produjo solamente en la península de los Balkanes, sino también al Este y Oeste de esta región.

No conocemos ningún templo minoano ni miceniano, y sí solamente palacios; es probable que éstos fuesen al mismo tiempo templos y que la residencia del dios estuviese comprendida en la

del rey. Eran estos palacios de construcción ligerísima, y la madera se empleaba en ellos con preferencia á la piedra; tenían columnas de madera que, como los pies de nuestras mesas y sillas, iban adelgazándose hacia su parte inferior. Cuando estas columnas se imitaron en piedra, como en la Puerta de los Leones de Micenas, se les siguió dando esta forma particular, que solamente se encuentra en el arte minoano y el miceniano. Los capiteles que coronaban las columnas señalan los primeros ensayos hechos para constituir los dos órdenes, el dórico y el jónico, que tan brillante papel desempeñaron en la arquitectura griega y que todavía son empleados en la actualidad.

Los minoanos y los micenianos no nos han dejado grandes estatuas, pero en cambio poseemos de ellos muchos relieves en alabastro, en yeso, en metal, figulinas en loza, marfil y bronce, y obras metálicas repujadas y cinceladas. Tanto en Cnosos como en Micenas, se observa una singular diferencia de calidad entre obras descubiertas al mismo nivel y pertenecientes, indudablemente, á la misma época; débese esto á que un arte popular, todavía grosero, convivía con el arte oficial, que quizá se transmitía en ciertas corporaciones que lo ejercían á título de monopolio en provecho de los grandes.

Decir que el arte de Grecia, antes del año 1000, realizó el ideal de la belleza, sería una exageración manifiesta. Hasta en obras tan notables como los cubiletos de Vafio, fabricados probablemente en Cnosos, las figuras humanas, con sus talles de avispa y sus largas piernas delgadas, están todavía muy distantes de las obras maestras del arte clásico. Pero así como el arte asirio responde á la idea de la fuerza, puede afirmarse que el arte minoano expresa maravillosamente la de la vida. Nada hay en él que se asemeje á la fría elegancia del arte egipcio del Nuevo Imperio, que florecía en la misma época. Se han descubierto objetos de fabricación egipcia en las ciudades minoanas y micenianas, exhumándose en Egipto vasos micenianos; egipcios, minoanos y micenianos se conocían, manteniendo relaciones comerciales; pero el arte del mundo miceniano no era, de ningún modo, tributario del Egipto, á pesar de que recibió de este país los procedimientos técnicos y ciertos elementos decorativos (1).

El amor del arte minoano á la vida y al movimiento se manifiesta, sobre todo, en las admirables figuras de animales que nos han dejado; en este sentido se asemejan algo á las de los cazadores de renos. Fácilmente se cae en la tentación de establecer entre

(1) La civilización minoana conocía la escritura; se han descubierto en Creta miles de tablillas con inscripciones, pero aún no han sido descifradas, no teniendo nada de común con los jeroglíficos egipcios.

estas dos artes una conexión, un lazo histórico, á pesar del intervalo de lo menos sesenta siglos que las separa. ¿Quién sabe si algún día se descubrirá que el arte de los cazadores de renos, desaparecido de Francia muchos millares de años antes del apogeo de Cnosos y de Micenas, se continuó en alguna parte de Europa, todavía mal explorada, acabando por introducirse en Grecia con una de las numerosas invasiones de los pueblos del Norte, que no cesaron de descender desde la Europa central hacia el Mediterráneo?

El porvenir nos enseñará, indudablemente, lo que todavía ignoramos, el origen de este extraordinario florecimiento del genio plástico, cuyo descubrimiento estaba reservado á nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA.—G. PERROT y CH. CHIPIEZ, *Histoire de l'Art*, tomo VI, París, 1895 (*La Grèce primitive, Troie, Mycènes, Tirynthe*); W. DERRFELD, *Troja und Ilion*, 2 volúmenes, Atenas, 1902; E. POTTIER, *Catalogue des Vases du Louvre*, París, 1890, tomo I, páginas 173-211; A. FURTWAENGLER, *Die antiken Gemmen*, Leipzig, 1900, tomo III, página 13-67 (época miceniana y Edad Media helénica).—Sobre los recientes descubrimientos en Creta existen numerosas memorias de A. EVANS (*Annual of the British School of Athens*, tomo VI-X, Londres, 1899-1904; *Journal of hellenic studies*, tomo XXI, Londres, 1901); R. M. BURROWS, *The discoveries in Creta*, Londres, 1907; véase también, en lo referente á las excavaciones italianas, *Monumenti antichi dei Lincei*, tomos XII á XIV, Milán, 1902, 1903, 1905; R. WIELL, *Le vase de Pnastos* (*Revue archéol.*, 1904, tomo I, página 52).—Compendios en francés de estos trabajos han sido publicados por E. POTTIER, *Revue de Paris* y *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1902; S. REINACH, *L'Anthropologie*, 1902, páginas 1-39; 1903, páginas 110, 193; 1904, página 257; R. DUSSAUD, *Revue de l'Ecole d'Anthropologie*, 1905, página 37; P. LAGRANGE, *Revue biblique*, 1907, página 163.



LECCIÓN QUINTA

EL ARTE GRIEGO ANTES DE PERICLES

La abundancia del mármol en Grecia como uno de los factores determinantes del desarrollo de la escultura griega.—El carácter racionalista del pensamiento griego.—Rápido desenvolvimiento del arte en Grecia.—Estatuas arcáicas.—La *Artemisa* de Delos, la *Hera* de Samos y las estatuas de Charés.—El Tesoro de los Cnidios.—Los escultores de Chios como inventores de las Victorias aladas.—El origen de la expresión en la escultura.—Las *Orantes* de la Acrópolis.—*Apolos* y *Atletas* arcáicos.—El tipo reemplazado por el *individuo*.—Impulso que adquiere el arte griego después de las victorias obtenidas contra los persas.—Los frontones del templo de Afaia en Egina.—Los frontones del templo de Zeus en Olimpia.—Miron y su estatua *El Discobolo*.—Policleto y su estatua *El Doriforo*.—Creación del tipo de amazona.—Los grandes maestros del primer período del apogeo de la plástica griega (Fidias, Miron y Policleto).—El progreso eterno del arte.

MUCHAS islas del Archipiélago griego, sobre todo Paros, no son más que enormes bloques de mármol; esta materia abunda también mucho en el Atica, cuyas canteras del Pentélico y del Himeto eran célebres, en la Grecia del Norte y en la costa del Asia. Los griegos tuvieron sobre los asirios y los egipcios la ventaja de poder disponer de un material admirable, menos duro que el granito y menos blando que el alabastro, agradable á la vista y relativamente fácil de ser labrado. Pero tenían aún otra ventaja mucho más grande sobre aquellos dos pueblos orientales, y es que no tuvieron que soportar el yugo del despotismo ó de la superstición. Desde que los griegos aparecen en la Historia, presentan un contraste sorprendente con todos los demás pueblos: tuvieron el instinto de la libertad, amaron lo nuevo y sintiéronse ávidos de progreso. Los griegos jamás estuvieron sujetos al pasado por las cadenas de una tradición tiránica. Su religión usurpóles pocas libertades. Afortunadamente vióse aparecer entre ellos un hecho importantísimo, del cual no hubo ni siquiera vestigios en los pueblos de Oriente, y fué este hecho el hábito de considerar las cosas humanas como puramente privativas del hombre y razonar sobre ellas, como si no dependiesen más que del pensamiento humano. Esta tendencia es el *racionalismo*. Con el amor á la libertad y el



FIG. 41.
ARTEMISA
ARCÁICA
DE DELOS.
(Museo de Atenas)

gusto de lo bello, el racionalismo es el dón más precioso que Grecia hizo á la Humanidad.

Los progresos que realizaron los griegos en la senda del arte fueron extraordinariamente rápidos; apenas si mediaron dos siglos y medio entre los comienzos de la escultura en mármol y el apogeo de ésta. Sería esto inexplicable, y se tendría como un prodigio, si la Grecia asiática ó jónica, heredera del arte miceniano y á la vez influenciada por el Egipto y Asiria, no hubiese tenido su participación, que sería injusto desconocer, en la educación de la Grecia propiamente dicha. Pero hay que añadir que jamás genio alguno fué menos servilmente imitador que el de los griegos; lo que ellos conocieron del arte oriental sirvióles sólo de base para poderse elevar á un grado mayor de perfección. Una de las estatuas más antiguas de mármol, de las descubiertas en Grecia, representa



FIG. 42.—HERA ARCÁICA DE SAMOS.
(Museo del Louvre).



FIG. 43.—ESTATUA DE CHARÉS.
(Museo Británico).

una Artemisa, y fué hallada por M. Homolle en Delos; remonta su antigüedad hacia el año 620 (figura 41). Diríase que es un pilar ó un tronco de árbol, con la indicación sumaria de una cabeza, cabellos, brazos y cintura; es de un arte más primitivo que el egipcio de la época de las Pirámides. Los griegos llamaban *xoanas* (de *xéin*, rascar la madera) á estas figuras, es decir, imágenes talladas en madera, habiendo sido ésta, al parecer, la primera materia empleada para las grandes estatuas. Treinta ó cuarenta años más tarde (580) encontramos otro tipo de mujer, la Hera descubierta en Samos, y que pertenece al Museo del Louvre (fig. 42).



FIG. 44.—FACHADA DEL TESORO DE LOS CNIDIOS EN DELFOS.

(Reconstruido en el Museo del Louvre.—Cliché Giraudon).

tides y frisos del pequeño templo llamado *Tesoro de los Cnidios*, que data del año 530, próximamente, habiendo sido exhumado por M. Homolle en Delfos, y reconstruído en yeso en el Museo del Louvre, á la izquierda de la Victoria de Samotracia (fig. 44).

Hacia los alrededores del año 550, una familia de artistas, de los cuales nos hablan los escritores griegos, trabajaban en la isla de Chios. Uno de ellos, llamado Arquermos, imaginó un tipo nuevo, el de la diosa alada, Victoria ó Gorgona, que se adelanta con rápido movimiento. Se ha encontrado en la isla de Delos una estatua de esta escuela (figura 45). Dicha figura marca verdaderamente una revolución en la escultura. Pensad que el arte egipcio apenas si conoció más que el tipo de mujer con las piernas unidas como si estuviesen metidas dentro de una funda; que el arte

dos directamente del natural; tiene una gracia severa y una aurora de libertad la envuelve. Pertenece á la mitad del siglo VI la estatua del rey Carés, descubierta en las Branquidas, cerca de Mileto (Asia Menor) y conservada en el Museo Británico (fig. 43). Es ésta una obra típica del arte griego asiático, del arte jónico, con tendencia á las formas rechonchas, si bien las líneas del cuerpo se acusan ya bajo los paños, cuyo movimiento no se halla desprovisto de valentía. La misma pesadez, junto á una gran delicadeza de ejecución, caracteriza á las caria-



FIG. 45.—RECONSTRUCCION DE UNA NIKÉ ARCÁICA DE DELOS. (Museo de Atenas).

asirio casi nunca la representó: ahora bien, 150 años después de los primeros pasos del arte de los griegos, esculpen éstos una mujer que corre, dejando ver la parte superior de una pierna con músculos bien modelados, y—cosa más nueva aún en el arte—una mujer que sonríe! Sonríe malamente, es verdad, con un *rictus* muy pronunciado, una boca seca y pómulos muy salientes (fig. 46); pero, en fin, sonríe, y nosotros no habíamos encontrado esta expresión de vida en el arte. Las divinidades egipcias, caldeas y asirias son poco humanas para sonreír; al contrario, preséntanse gesticulando ó indiferentes. Con la Niké de Delos, el arte no se contenta sólo con imitar la forma humana; quiso



FIG. 46.—CABEZA DE LA NIKÉ DE DELOS.

(Museo de Atenas).

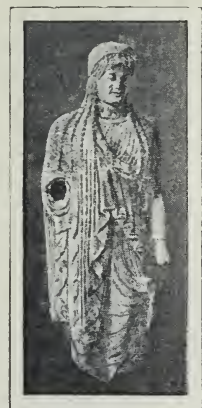


FIG. 47.—ORANTE DE LA ACRÓPOLIS.

(Museo de Atenas).

ir más allá, y comenzó á expresar los sentimientos, la vida interior. Fué esto un gran descubrimiento y el anuncio de un nuevo arte.

Las obras de los escultores de Chios se introdujeron en Atenas, y pronto encontraron allí imitadores. Gracias á las excavaciones practicadas en la Acrópolis en 1886, en la capa de escombros acumulados en 480 por los persas, poseemos toda una serie de estatuas de esta escuela. Como quiera que éstas no representan Gorgonas ni Victorias, sino *Orantes*, hállanse severamente cubiertas por una túnica y no corren, pero sonríen siempre de una manera encantadora, con el deseo evidente de agradar (fig. 47). Aunque rígidas bajo sus largas túnicas, viven y nadie puede olvidarlas después de haberlas visto. Esta apariencia de vida estaba completada por una brillante policromía, de la cual sólo se han con-

servado algunas señales, prueba de que la escultura griega arcaica no se contentaba sólo con esculpir el mármol, sino que lo pintaba.

Un tipo viril análogo, el del hombre desnudo, puesto de pie y con los brazos pegados al cuerpo, fué probablemente creado en la isla de Creta antes del año 600, desenvolviéndose progresivamente ese nuevo tipo escultórico en el siglo VI, y particularmente en el Atica. Empleóse inmediatamente para las estatuas de Apolo y de

los atletas vencedores (fig. 48). De ellos poseemos una serie de ejemplares que permiten apreciar paso á paso el progreso del arte escultórico de los griegos. Aquí es el dibujo del cuerpo, la indicación de los músculos, lo que ha preocupado sobre todo á los escultores, así como la escuela de Chios hizo progresar la expresión del rostro y la representación de los paños; la de los atletas, que no podemos designar con otro nombre, ha enseñado lo que se llama una *academia*.



FIG. 48.
 APOLO ARCÁICO.
 (Museo de Atenas).

Estas estatuas de hombres y de mujeres, á pesar de sus nacientes cualidades de dibujo y de expresión, tienen el gran defecto de ser tipos abstractos, esto es, de no ser individualizadas por la acción. Aun cuando el escultor adornó con atributos á sus personajes, tienen, sin embargo, aquéllos poco valor expresivo. El progreso capital, que fué llevado á cabo alrededor del si-

glo VI, consistió en romper los moldes de los *tipos* para representar *individualidades* en la diversidad creciente de sus ocupaciones y de sus actitudes.

Este progreso realizóse rápidamente, pero no de un solo golpe. Es probable que la pintura, siempre más libre que la escultura, contribuyera mucho á llevar á cabo ese progreso. En defecto de los frescos de esta época, de los cuales no nos queda ninguno, poseemos los últimos vasos con figuras negras y los primeros con figuras rojas, en los cuales se ve de un modo muy sensible que sus autores rompieron con la reproducción de los mo-

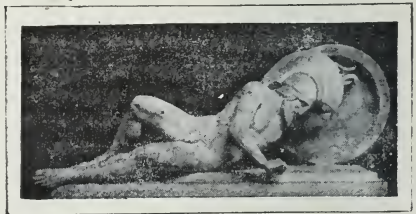


FIG. 49.—GUERRERO HERIDO.
 Figura del frontón oriental del templo de Afaia,
 en Egina.
 (Cliché Bruckmann, en Munich).

tivos tradicionales. El hábito de representar en escultura á los atletas vencedores en los juegos debió ejercer una influencia muy saludable, toda vez que era preciso que esas imágenes se distinguiesen las unas de las otras y recordaran las diversas hazañas de fuerza ó destreza por las cuales los vencedores en los juegos llegaron á conseguir su triunfo. Los grandes acontecimientos históricos de 490 al año 479 (1) sobreexcitaron todas las facultades del genio helénico, dándole la plena conciencia de su fuerza y de su superioridad sobre las civilizaciones serviles de Asia. De esta crisis bienhechora salieron las obras maestras de la poesía griega, las odas de Píndaro y las tragedias de Esquilo. Pero al día siguiente de Salamina y Micala, no sólo había victorias que cantar, sino ruinas que reparar. La mayor parte de los templos griegos y todos los de Atenas habían sido destruídos por los persas. Grecia, rica por el botín conquistado á los invasores, y después de haberles impuesto la paz, se ocupó en reconstruir lo que habían saqueado ó demolido los persas. Pusieronse á trabajar en esa gran empresa, y el arte clásico naciente encontró una ocasión excepcional para manifestarse en muchos aspectos á la vez.

Entre los años 480 y 470 encontramos las primeras obras que presagian la libre y completa manifestación del genio griego; son éstas los frontones del templo de la diosa Afaia en Egina (hoy día existentes en Munich) (2). Esos grupos de grandes estatuas representan combates entre griegos y troyanos, alusión al duelo reciente entre Grecia y Asia; los guerreros griegos están protegidos por Palas Atenea. Hay más arcaísmos en las cabezas que en los cuerpos de esas figuras, como si la emancipación de éstos, que era la más reciente, fuese por esta misma razón más completa. El cuerpo caído de un guerrero (frontón oriental) está ya casi a la altura de las obras maestras (fig. 49).

Quince años más tarde, hacia 460, se colocan los frontones del templo de Zeus en Olimpia, descubiertos en las excavaciones alemanas de 1874 á 1880 (figs. 50 y 51). El del Este representa los preparativos de la carrera en que habían de concurrir Pélops y Oenomaos; el del Oeste figura la lucha de los Centauros y de los Lapitas, en la que Apolo parece ser el protector de éstos, por los cuales combaten Teseo y Peritoos (fig. 50). Algunas hermosas metopas de este templo, descubiertas por la expedición francesa de Morea, existen en el Museo del Louvre; otros fragmentos, encontrados más tarde, quedaron en Olimpia (fig. 52). Los frontones

(1) Invasiones de la Grecia por los ejércitos persas de Darío y de Jerjes: batallas de Maratón, Salamina y Platea (guerras llamadas *médicas*).

(2) Desde 1901 se sabe que este templo estaba dedicado á la diosa local Afaia (*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1901, página 523).

citados son obras vigorosas, un poco rudas; se ha comparado su simplicidad poderosa con la de las tragedias de Esquilo, que se aplaudían en Atenas próximamente por la misma época en que aquellos se esculpían.

Lo que es más nuevo en la historia del arte no es la ciencia de la forma, sino el mérito de la composición de esas obras. Los egipcios y los asirios reunieron y juxtapusieron las figuras; no llegaron siquiera á soñar en disponerlas

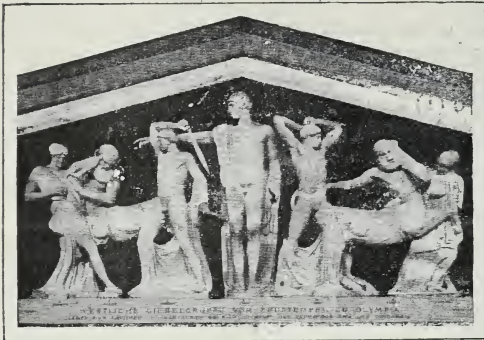


FIG. 50.—PARTE CENTRAL DEL FRONTÓN OESTE DEL TEMPLO DE ZEUS EN OLIMPIA.
(Reconstrucción de M. Treu, en Dresde).

como en equilibrio alrededor de una figura central. La composición, tal como la entendieron los griegos en el siglo v, no es una simetría rigurosa, que sería una traba para el arte, sino esa simetría artística en la que se revela la libertad por excelencia, puesto que ella encarna á la vez el orden y la libertad.

El frontón oriental contiene sólo figuras en reposo; en el occidental casi todas halláanse en movimiento. Pausanias, que describió el templo de Olimpia, atribuye el primer frontón á Peonios de Mendé (Tracia); el segundo á Alcámenes, discípulo ó émulo de Fidias, no se sabe cierto. Es probable que existiesen dos artistas del mismo nombre, y que el frontón de Olimpia fuese obra del más antiguo, del cual se conoce también, gracias á excelentes copias, una cabeza de Hermes, próximamente del año 460. De Peonios se ha



FIG. 51.—CABEZA DE UNA MUJER LAPITA.
(Frontón Oeste del templo.—Museo de Olimpia).

encontrado, también en Olimpia, una estatua de Niké (figura 52 a), dedicada y fechada hacia el año 454. Trátase de una figura potente, que debe atribuirse á la plena madurez del artista; siendo este joven, pudo esculpir el frontón oriental, aun un poco seco y rígido en su expresión de vigor.

A propósito del Egipto, me ocupé de la ley de la frontalidad descubierta por Lange, que en todas las artes primitivas se manifiesta, condenando á la figura humana á moverse siguiendo un plano vertical. El arte griego de la primera mitad del siglo V rompió con esa traba. El que se libertó de ella con más esplendor fué el ateniense Miron, célebre por sus estatuas

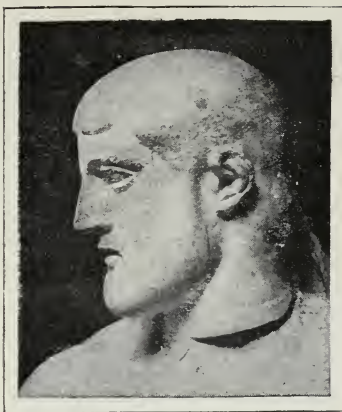


FIG. 52.—CABEZA DE HERACLES.
(Metopa del templo de Olimpia. — Museo de Olimpia).



FIG. 52 a.—NIKÉ DE PEONIOS.
Reconstrucción en el Museo de Dresde.
(Museo de Olimpia).



FIG. 53.—COPIA DEL DISCOBOLO
DE MIRON.
(Palacio Lancelotti, en Roma).

de atletas. Una de éstas es la llamada *El Discobolo*, que conocemos por una hermosa copia conservada en Roma, representa á

un joven que se inclina, movido por un poderoso esfuerzo, para lanzar el disco (fig. 53). Su cuerpo arrójase con presteza hacia la izquierda por un movimiento de torsión, del que participan todos sus músculos. Siendo el torso muy expresivo y lleno de vida, la cabeza es aún fría; parece indiferente al acto enérgico que realiza el cuerpo (fig. 54). Es este uno de los caracteres del arcaísmo griego que desapareció más lentamente; aun después de Fidias se encuentran algunos ejemplos aislados.

Polícleto de Argos, que con Miron y Fidias forman la tríade de los grandes escultores del siglo v, fué el autor de una estatua colosal de Hera, que desconocemos hoy, y de muchas estatuas en bronce, de las cuales poseemos copias. Una de estas esculturas representa á un efebo que lleva una lanza sobre el hombro; llámase *El Doriforo*, y los antiguos la conocían con el nombre del *Canon*, es decir, la regla, puesto que las proporciones de su cuerpo parecen mejor expresadas que en otras estatuas. La cabeza, de la cual existe una réplica en bronce, encontrada en Herculano, nos parece hoy día un poco desprovista de expresión; pero es este uno de los ejemplos más antiguos de esa perfección clásica del tipo griego, en la que la belleza y la energía van á la par (fig. 55).



FIG. 54.—CABEZA DE UNA COPIA DEL DISCOBOLO DE MIRON. (Palacio Lancelotti, en Roma).

Los antiguos señalaron, como un rasgo particular de las estatuas de Polícleto, el que se apoyaban sobre un solo pie. Es esta una emancipación más cuyo mérito corresponde al arte griego del siglo v. En Egipto, en Asiria y en el arte griego primitivo, las figuras corpóreas ó en relieve apoyan los dos pies sobre el suelo; esto se ve aún en los frontones de Egina. Renúnciase primeramente á esta actitud pesada para las figuras en movimiento, como *El Discobolo* de Miron; pero parece ser que fué Polícleto el que introdujo en las figuras en reposo la actitud que podría llamarse «de la pierna libre». El ejemplo más hermoso que puede citarse es la figura en bronce de Amazona, existente antes en Efeso, y de la cual nos quedan muchas copias en mármol (fig. 56). El tipo de esas valientes guerreras estuvo muy en boga en el arte griego del

siglo v, á causa de las antiguas leyendas que suponían que del Asia pasaron á Grecia para medir sus armas con los griegos; el combate de éstos con las amazonas era una clara alusión á las grandes luchas que hubo de sostener Grecia contra los persas. Además, el tipo de amazona correspondía, entre las mujeres, al tipo de atleta en los hombres, y permitía al arte griego el crear, al lado de los tipos de diosas, otro ideal puramente humano de fuerza femenina. Este ideal fué realizado por Policleto con tal perfección que, hasta el final de la antigüedad, todas las estatuas de amazonas derivaban más ó menos

de la suya; hizo ese escultor, con respecto al tipo de amazona, lo que Fidias con el de Zeus.



FIG. 56.—AMAZONA, SEGÚN POLÍCLETO.

(Museo del Vaticano.—Cliché Alinari, de Florencia).

le á condenarle, por lo tanto, á reproducir sin cesar los mismos modelos y renunciar al progreso. El papel de los artistas de genio consiste, sobre todo, en preparar el advenimiento de las nuevas tendencias, dando una forma adecuada y definitiva á las de su tiempo.



FIG. 55.—COPIA DEL DORIFORO DE POLÍCLETO.

(Museo de Nápoles.—Cliché Alinari, de Florencia).

Policleto y Miron fueron los contemporáneos de este escultor; si me ocupo de ellos antes que de Fidias, es porque parece que se unen aún mucho á la tradición arcaica, particularmente por ese rasgo de frialdad, sobre el cual ya he insistido. Fidias mismo no se libró por completo de esa tradición, y su gloria consiste, sobre todo, en haber sido el intérprete más elevado de la misma, como el genio de Rafael fué la expresión más completa del Renacimiento.

La evolución del arte no se acaba nunca; hablar de la perfección de éste es cometer un error pernicioso, puesto que equiva-

BIBLIOGRAFIA.—M. COLLIGNON, *Histoire de la Sculpture grecque*, tomo I (hasta el Partenón), París, 1892; E. GARDNER, *Handbook of greek Sculpture*, 2.ª edición, Londres, 1905; G. PERROT, *Histoire de l'Art*, tomo VIII, París, 1903 (hasta las guerras médicas); H. LECHAT, *Au Musée de l'Acropole*, Lyon, 1903; *La Sculpture attique avant Phidias*, París, 1905; COLLIGNON, *Journ. des Sav.*, 1906, página 121; A. FURTWAENGLER, Aegina, 2 volúmenes, Munich, 1906; A. JOUBIN, *La Sculpture grecque entre les Guerres médiques et l'époque de Périclès*, París, 1901; A. FURTWAENGLER, *Masterpieces of greek Sculpture*, traducción de SELLERS, Londres, 1895; *Die antiken Gemmen*, tomo III (debe consultarse únicamente para esta lección), Leipzig, 1900; A. MAHLER, *Polyklet*, Leipzig, 1902; S. REINACH, *Têtes antiques idéales ou idéalisées*, París, 1903 (las notas de esta última obra consignan la mayoría de los artículos importantes sobre la Historia del Arte antes de Fidias); *Répertoire de la Statuaire*, tomos I-III, París, 1897-1904 (14.000 dibujos en contorno, tomados directamente de las estatuas y grupos de esculturas griegas, con notas de las mejores publicaciones y una bibliografía completa de la estatuaria griega).—Sobre el Hermes de Alcámenes, del cual una copia, provista de una inscripción, ha sido descubierta en Pérgamo, ver *Jahrbuch des Instituts*, 1904, página 22.—Para las excavaciones de la Escuela francesa de Atenas, en Delfos, ver TH. HOMOLLE, *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, tomo II, página 441; *Bulletin de Corresp. hellénique*, 1900, páginas 427-616; *L'Aurige de Delphes* (*Monuments Piot*, tomo IV, página 109); G. PERROT, *Histoire de l'Art*, tomo VIII, páginas 336-392 (tesoro de los Cnidios, pequeño templo con cariátides, adornado de bajo relieves arcáicos).



LECCIÓN SEXTA

FIDIAS Y EL PARTENÓN

El embellecimiento de Atenas en tiempo de Pericles.—Fidias, Ictinos y Calícrates.—Construcción del Partenón y del Erecteo.—Estructura de los templos griegos.—Los tres órdenes.—Perfección técnica del Partenón.—Los Propileos, el Erecteo y el templo de Niké Apteros.—Las esculturas del Partenón.—Las estatuas *criselefantinas* de Atenea y de Zeus.—Reconstrucción de la estatua de Atenea de Lemnos, por Furtwaengler.—La Venus de Milo.

PRÓXIMAMENTE desde 460 á 435 fué Pericles el jefe de la democracia de Atenas y el dueño de todos los recursos del Imperio ateniense. Su gobierno fué la verdadera dictadura de la persuasión. Con graves defectos, este hombre amable sintió pasión por las cosas bellas, y á su iniciativa se debió una de las más hermosas maravillas que existen en el mundo, el Partenón (figuras 57 á 59).

El amigo y consejero de Pericles, en lo referente al embellecimiento de Atenas, fué el escultor Fidias. Rodeado de un grupo numeroso de artistas, algunos de los cuales, como los arquitectos Ictinos y Calícrates, eran hombres superiores,

Fidias dirigió é inspeccionó todos los trabajos. Su situación fué análoga á la de Rafael cerca de León X, cuando decoró las *Estancias* y las *Logias* del Vaticano, no siendo Fidias, lo mismo que Rafael, el autor de todas las obras que inspiró, pero dejó en ellas la soberana huella de su genio.

La divinidad tutelar de Atenas era Atenea *Partenos*, es decir, la *Virgen*; su templo, que era su residencia, llamábase el *Partenón*. Existió, sobre la Acrópolis, un viejo Partenón de piedra, que



FIG. 57.—VISTA RECONSTRUÍDA DE LA ACRÓPOLIS DE ATENAS. DE IZQUIERDA Á DERECHA: ERECTEO, ESTATUA COLOSAL DE ATENEA PROMACOS, HECHA POR FIDIAS; TEMPLOS DE ATENEA ERGANÉ Y DE NIKÉ APTEROS. (Según SPRINGER y MICHAELIS, *Kunstgeschichte*). (Seemann, editor).

los persas destruyeron en 480. Pericles quiso construir otro mayor y más suntuoso. Durante veinte años, las canteras del Atica suministraron sus mármoles más hermosos á millares de obreros y de artistas.

Los trabajos, favorecidos por una época de relativa paz, se terminaron en 435. Poco después comenzó á reconstruir en mármol el pequeño templo de Poseidón, de Atenea Polias y de Erecteo, situado al Norte del Partenón (fig. 60); no se terminó hasta 408, próximamente, veinte años



FIG. 58.—VISTA EXTERIOR DEL PARTENÓN
(ESTADO ACTUAL).

después de la muerte de Pericles. Ya la guerra del Peloponeso había empobrecido á Atenas y tendido un velo de luto sobre las postrimerías del siglo.

Todos cuantos hayan visto la Magdalena, en París, tienen una idea del aspecto de un templo griego. En esencia, es una construcción rectangular, con puertas y sin ventanas, rodeada por todas partes de una ó varias hileras de columnas que, sosteniendo la techumbre, parecen dar la guardia alrededor de la mansión del dios (la *cella*). En las dos fachadas menores del templo, el tejado dibuja un triángulo llamado *frontón*, que en ocasiones está decorado con estatuas. La parte alta del muro del edificio está decorada con relieves, que constituyen el *friso*. Cuando el templo es de orden dórico, como el Partenón, la parte superior del arquitrabe, sostenido por las columnas, está compuesto de losas con tres ranuras verticales, llamadas *triglifos*, alternando con otras lisas ú ornamentadas con relie-



FIG. 59.—ÁNGULO DEL PARTENÓN.
(Dibujo de Niemann).

(Tomado de SPRINGER y MICHAELIS, obra citada).

ves, que son las *metopas* (fig. 59).

La arquitectura griega ha empleado tres *órdenes*, es decir, tres tipos generales de la construcción con columnas. El más antiguo, al que pertenecen el Partenón, el templo de Zeus en Olimpia, el de Afaia en Egina y los templos de Sicilia y de la Italia meridional (Selinunte, Agrigento y Pesto), es el llamado *dórico*, por creer los antiguos que había sido inventado por los dorios.

En el orden dórico, la columna es poco esbelta y coronada con un capitel sencillísimo, formado por una parte ensanchada llamada *equino* y un dado llamado *abaco*. En el orden *jónico*, cuyos grandes monumentos están en Asia Menor, en Efeso y en

Priena, y del que también hay un ejemplo encantador sobre la Acrópolis de Atenas (fig. 61), la columna es más delgada y la corona un capitel formado por una especie de cojinete con volutas. Finalmente, el orden *corintio*, empleado sobre todo en la época romana, durante el Renacimiento y en nuestros días (Magdalena, Palacio Borbón, etc.), se caracteriza por una columna coronada por un capitel que representa un cesto de hojas de acanto.

El orden dórico y el jónico derivan de la construcción en madera. La columna, en su origen, es un poste sobre el que descansa una viga; el fuste se robustece en su parte superior, para soportar mejor la viga, por medio de la adición de un cojinete, siendo este ensanchamiento el origen del capitel. El capitel corintio se imaginó en una época en la que el arte griego había olvidado las

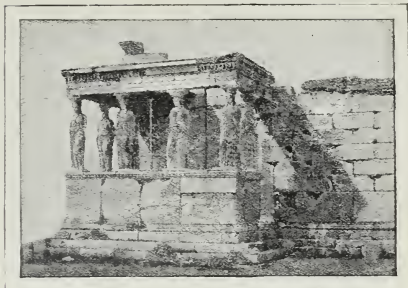


FIG. 60.—PÓRTICO DE LAS CARIÁTIDES EN EL ERECTEO DE ATENAS.

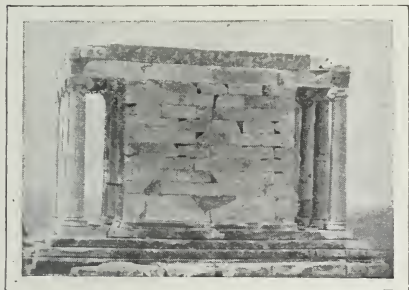


FIG. 61.—TEMPLO DE NIKÉ APTEROS EN LA ACRÓPOLIS (VISTA LATERAL).

necesidades de la construcción en madera; de no ser así, nunca se hubiera pensado en soportar un peso por medio de un ramillete de hojas.

El orden dórico presenta una apariencia de solidez y de robustez varonil que contrasta con la elegancia, un poco débil y femenina, del orden jónico.

El orden corintio provoca la idea del lujo y del esplendor. Una de las muestras más brillantes del genio de Grecia reside en que el Renacimiento y el arte moderno no han conseguido crear un arte nuevo; nuestra arquitectura sigue viviendo del tesoro de los órdenes griegos, que se prestan á las más variadas combinaciones.



FIG. 62.—GRUPO LLAMADO DE LAS PARCAS,
PROCEDENTE
DEL FRONTÓN ESTE DEL PARTENÓN.
(Museo Británico.—Cliché Mansell, de Londres).

Lo que hay quizá de más admirable en el Partenón es la precisión de sus proporciones. La relación entre la altura de las columnas, su espesor, la altura de los frontones y las otras dimensiones

del templo, fueron fijadas con tal acierto, que el conjunto ni es demasiado ligero ni muy pesado, armonizándose las líneas para dar de consuno la impresión de la elegancia y de la fuerza. La perfección técnica de la construcción no es menos asombrosa. Los grandes bloques de mármol, los tambores de las columnas, están reunidos y ajustados con la ayuda de clavijas y de espigas de metal, y con

las juntas tan perfectamente acopladas como pudieran estarlo las del más delicado objeto de orfebrería. Nunca el arte moderno, que usa el cemento con profusión, ha podido rivalizar con los obreros de Ictinos.

El Partenón no es más que una ruina. Los bizantinos lo convir-

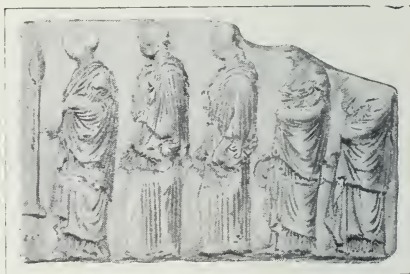


FIG. 63.—PROCESIÓN DE JÓVENES ATENIENSES.
(Fragmento del friso
del Partenón en el Museo Británico).

tieron en una iglesia; una explosión, ocurrida en 1687, abrió una gran brecha en el centro del templo; en 1803, lord Elgin lo despojó de la mayor parte de sus esculturas, que constituyen hoy el orgullo del Museo Británico. Pero esta ruina sigue siendo una obra maestra y uno de los lugares de peregrinación de la humanidad.

Un pórtico magnífico, los Propíleos, daba acceso al Partenón por el lado del mar, estando decorado con pinturas que han desaparecido. El pequeño templo de Poseidón y de Erecteo, al Norte del Partenón, está mejor conservado; aparece flanqueado por un pórtico, en el que, en vez de columnas, empleó el arquitecto estatuas femeninas que se llamaban en la antigüedad *cariátides*, porque se presumía que representaban muchachas de la ciudad de Caria, en Laconia, hechas prisioneras (fig. 60). En 1830, con la ayuda de fragmentos descubiertos en un bastión turco, se pudo re-



FIG. 64.—CABALGATA DE LAS PANATENEAS; FRISO DEL PARTENÓN.

(Museo Británico.—Cliché Mansell, de Londres).



FIG. 65.—ZEUS, APOLO Y PEITHO.

Fragmento del friso del Partenón, en Atenas.

costruir otro pequeño templo jónico, el de la Victoria sin alas ó *Aptera*, que se halla situado delante de los Propíleos (fig. 61).

Los frontones del Partenón representaban el nacimiento de Atenea y la lucha entre esta diosa y Poseidón por la posesión del Atica (fig. 62). Sobre las metopas estaban esculpidos los combates de los Centauros y los Lapitas. El asunto

del friso era la procesión de la principal fiesta de la diosa, las Panateneas, en la que las muchachas de las más ilustres familias, vestidas con el largo *chitón* de pliegues verticales, venían á ofrecer á



FIG. 66.—CABEZA DE PEITHO.
Friso oriental del Partenón. (Museo de Atenas).

Atenea de pie. Ésta era, con el Zeus sentado del templo de Olimpia, también de oro y marfil, la obra maestra de Fidias, según la opinión de los antiguos. Ambas estatuas han desaparecido;

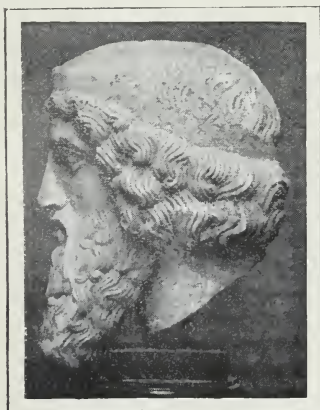


FIG. 68.—CABEZA DE ZEUS,
ESTILO DE FIDIAS.
(Museo de Ny-Carlsberg, cerca de Copenhague).

Atenea un nuevo velo tejido para ella. Estas jóvenes, llevando objetos diversos, marchan formando un imponente cortejo, en el que también figuran matronas, soldados, jinetes, viejos y sacrificadores conduciendo los toros al altar; todos avanzan hacia un grupo, representando á los dioses, situado en el centro del friso oriental, el cual, por fortuna, es uno de los mejor conservados que poseemos (figs. 63 á 66).

En el interior del templo alzábase una estatua *criselefantina*, es decir, de oro y marfil, que representaba á

Atenea Partenos, gracias á una pequeña copia en mármol descubierta en 1880 en Atenas, cerca de una escuela modernallamada *Varvakeion* (figura 67). En cuanto al Zeus, no poseemos copias; pero es probable que una hermosa cabeza



FIG. 67.—COPIA REDUCIDA DE LA ATENEA PARTENOS DE FIDIAS.
(Museo de Atenas).

en mármol, de la colección Jacobsen, en Ny-Carlsberg (Dinamarca), sea una reproducción bastante exacta de la majestuosa fisonomía del dios (fig. 68). Otra Atenea de Fidias, coloso de bronce de nueve metros de altura, estuvo colocada delante del Partenón, al Noroeste. Se la llamaba Atenea *Promacos*, es decir, guardiana ó centinela. Creo haber descubierto una pequeña copia, de hermoso estilo, en una estatua conservada hoy en Boston; proviene de los alrededores de Colblenza, donde se estacionó, bajo el Imperio romano, una legión llamada *Minervia* (fig. 69).



FIG. 69.-ESTATUILLA DE ATENEA PROMACOS. (Museo de Boston).

Finalmente, Furtwaengler, combinando una cabeza de Bolonia con un torso de Dresde, ha conseguido rehacer una estatua admirable, copia en mármol de un original en bronce, que considera, con otros muchos sabios, como una Atenea de Fidias, la que el maestro esculpió por encargo de los colonos atenienses



FIG. 70.— COPIA DE UNA ATENEA ATRIBUÍDA Á FIDIAS. (Museo de Dresde; la cabeza existe en Bolonia). (Según Furtwaengler, *Meisterwerke*. Giesecke y Devrient, editores).

de la isla de Lemnos (fig. 70).

En cuanto á las esculturas del Partenón, los autores no manifiestan expresamente que sean de Fidias, pero es lo cierto que han sido ejecutadas bajo su dirección. No es posible formarse una idea de esta serie de obras maestras sin estudiar los vaciados que de ellas se han hecho; me limitaré á presentar el grupo



FIG. 71.— CABEZA DE ARTEMISA, PROCEDENTE DEL FRONTÓN ESTE DEL PARTENÓN. (Colección de Laborde, en París. Cliché Giraudon).

imponente de las tres diosas llamadas las tres Parcas, perteneciente al frontón oriental, cuyos paños son de una belleza indescriptible, y algunos otros fragmentos del friso de las Panateneas, desesperación de los artistas que han querido imitar su noble disposición, su majestad sin énfasis y su inagotable variedad (figs. 62-66). Una cabeza de Artemisa, del frontón Este del Partenón, pertenece al marqués de Laborde, en París (fig. 71). Llamen la atención, en esta cabeza, las formas poderosas y el óvalo ro-



FIG. 72.—CABEZA DE UNA ESTATUA DE APOLO, TAL VEZ TOMADA DE FIDIAS. (Museo de las Termas, en Roma).

busto y un poco cuadrado del rostro, presentando dos caracteres que se encuentran en todas las cabezas que provienen del mismo lugar: la poca distancia entre el párpado y la ceja y el vigoroso relieve del pliegue de los párpados. Estos son todavía recuerdos del estilo arcáico. La impresión dominante que produce todo el arte de Fidias es la de una fuerza serena y segura de sí misma (fig. 72). Pero en la naturaleza humana hay algo más que la belleza serena y fuerte, que es el entusiasmo, el ensueño, la pasión y el sufrimiento agudo ó callado. Esto era lo que faltaba expresar en el mármol, después de Fidias; ya veremos cómo lo consiguieron sus sucesores.

No puedo abandonar á Fidias, cuyos discípulos (Agorácrito y Alcámenes) trabajaron hasta los primeros años del siglo IV, sin hablar de la obra maestra del Louvre, la estatua descubierta



FIG. 73.—AFRODITA DE MELOS (VENUS DE MILO). (Museo del Louvre.—Cliché Giraudon).

en 1820 en la isla de Milo (figs. 73 y 74). Á pesar de que la mayoría de los arqueólogos contemporáneos la consideran del año 100 antes de Jesucristo, estoy convencido de que es unos tres siglos más antigua; hasta creo que no representa á Venus, sino á la diosa del mar, Anfitrite, sosteniendo un tridente con el brazo izquierdo extendido, y que es una obra maestra salida de la escuela de Fidias. Una de las razones en que me fundo es que en ella se encuentra todo lo que constituye el genio de Fidias, no hallándose, en cambio, nada que le sea extraño. La Venus de Milo no es ni elegante, ni soñadora, ni apasionada; es fuerte y serena. Compónese su belleza de noble sencillez y de tranqui-



FIG. 74.—CABEZA DE LA AFRODITA DE MELOS (VENUS DE MILO).

(Museo del Louvre).

la dignidad, como la del Partenón y de sus esculturas. ¿No es por esta razón por lo que se ha hecho y sigue siendo tan popular, á pesar del misterio de su actitud tan discutida? Las generaciones turbadas y calenturientas ven en ella la más elevada expresión de la cualidad que más les falta, de esa serenidad, que no es la indiferencia apática, sino la salud del cuerpo y del espíritu.

BIBLIOGRAFÍA.—M. COLLIGNON, *Histoire de la Sculpture grecque*, tomos I y II, París, 1892-1897; PERROT y CHIPIEZ, *Histoire de l'Art*, tomo VII, París, 1898 (órdenes griegos, elementos de arquitectura); A. CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, tomo I, París, 1899; H. LECHAT, *Le Temple grec*, París, 1902; E. GARDNER, *Handbook of Greek Sculpture*, 2.^a edición, Londres, 1905; A. FURTWAENGLER, *Masterpieces of Greek Sculpture*, Londres, 1895; A. MICHAELIS, *Der Parthenon*, Leipzig, 1870-1871 (con un volumen de láminas); A. MICHAELIS y A. SPRINGER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, séptima edición, tomo I, Leipzig 1904; A. MURRAY, *The Sculptures of the Parthenon*, Londres, 1903; H. LECHAT, *Phidias et la Sculpture du V^e siècle*, París, 1906; BRUNO SAUER, *Der Laborde'sche Kopf*, Giessen, 1903; *Das sogenannte Theseion*, Leipzig, 1899; S. REINACH, *Répertoire de la Statuaire*, París, 1897-1904; *Têtes antiques*, París, 1903.—Sobre las discusiones referentes á la Venus de Milo, véase, en último caso, la *Revue archéologique*, 1902, tomo II, página 207, donde se encontrará toda la bibliografía reciente de este asunto.

Artículos dignos de mención: H. LECHAT, *L'Acropole d'Athènes* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, tomo II, página 80); E. MICHON, *Tête d'athlète (de Bénévent)* au Louvre (*Monuments Piot*, tomo I, página 77); E. POTTIER, *La Tête au cécryphale* (*Bullet. de corresp. héliénique*, tomo XX, 1896, página 445; estudio sobre el tipo femenino de Fidias); S. REINACH, *Têtes de l'école de Phidias* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, tomo II, página 440); *Le blessé défaillant de Crésilas* (id., 1905 tomo I, página 103).



LECCIÓN SÉPTIMA

PRAXÍTELES, SCOPAS, LISIPO

Modificación del temperamento ateniense después de la guerra del Peloponeso.—El arte filosófico de Scopas y Praxíteles.—La Irene y Plutos de Cefisodoto.—El Hermes y el Sileno de Praxíteles.—Otras obras de este maestro.—La cabeza de la Afrodita de Lord Leconfield.—Las esculturas del templo de Tegea.—El sentimiento pasional caracterizando el arte de Scopas.—Lisipo y sus trabajos en bronce.—El Apoxiomeno.—El Luchador Borghese.—La Herculanesa de Dresde.—El Mausoleo de Halicarnaso.—El grupo de Niobé y sus hijos.—La Victoria de Samotracia.—La Demeter de Cnido.—Estelas funerarias.—El Cerámico de Atenas.

LA guerra del Peloponeso, emprendida por Pericles en 432, terminó en 404 por el vencimiento y toma de Atenas. Estos desastres fueron seguidos de una reacción política y religiosa, de la que Sócrates, en 399, fué la víctima más ilustre. Mientras tanto, Atenas, aunque vencida y humillada por Esparta, no dejó de ser ni un sólo momento la capital intelectual del helenismo; asimismo, puede asegurarse que en el siglo IV su realeza se afirmó y extendióse aún. Pero su temperamento, madurado por pruebas crueles, había cambiado.

Por otra parte, la escuela filosófica fundada por Sócrates, y continuada por Platón, daba sus frutos: enseñaba á reflexionar y á reconcentrarse en sí mismo, desarrollando la profundidad y sutileza del pensamiento. Al arte sereno del siglo V sucedió un arte meditativo, del cual Praxíteles y Scopas fueron los más



FIG. 75.—IRENE
Y PLUTOS.

Copia

*de un grupo de Cefisodoto.
(Museo de Munich).*



FIG. 76.—HERMES
DE PRAXÍTELES.

(Museo de Olimpia).

leza del pensamiento. Al arte sereno del siglo V sucedió un arte meditativo, del cual Praxíteles y Scopas fueron los más

ilustres representantes. El maestro de Praxíteles, Cefisodoto, nos es conocido por una estatua de la Paz, *Irene*, llevando en brazos á *Plutos* (la Riqueza), de la cual existe una buena copia antigua en Munich (fig. 75). La diosa inclina su cabeza pensativa hacia el niño con un aire de solicitud enternecedora. Por sus proporciones y los caracteres de los paños, este grupo revela aún la escuela de Fidias; pero el sentimiento que lo inspira es ya el de Praxíteles. La *Irene* data probablemente del año 370 antes de Jesucristo.

Poseemos de Praxíteles, nacido hacia el año 380, una obra original que fué encontrada en 1877 en el templo de Hera, en Olympia, en el mismo sitio que había sido indicado por Pausanias. Trátase de un grupo representando á Hermes, que lleva en



FIG. 77.—CABEZA DEL HERMES DE PRAXÍTELES.
(Museo de Olimpia).

brazos al niño Dionisios, confiado por Zeus á su cuidado (figuras 76 y 77). La analogía de la concepción de esta obra con la del grupo de Cefisodoto llamó la atención hace mucho tiempo. Pero el Hermes sepárase de la tradición de Fidias más que la *Irene*. Encuéntrase en la primera una gracia sinuosa, casi femenina, y una intensidad de vida espiritual que es un fenómeno nuevo en el arte. El trabajo es de una belleza de que no dan idea las fotografías ni los vaciados. Si examinamos atentamente la cabeza, nos llaman la atención dos caracteres que la distinguen de todas las del siglo v: primeramente, el cabello, tratado con libertad pintoresca y el propósito



FIG. 78.—SILENO Y EL NIÑO DIONISIOS.

(Parte superior de un grupo existente en el Louvre, y que tal vez esté tomado de una obra de Praxíteles).



FIG. 79.—ARTEMISA
LLAMADA
DIANA DE GABIES.
Tal vez copia de Praxíteles.
(Museo del Louvre).

da como una obra hermana de un original del gran escultor ateniense (fig. 81). Nosotros vemos en ella acusados los caracteres femeninos tal y como los concibió el noble y encantador genio de ese maestro. La redondez del rostro se convierte en oval; los ojos, en vez de estar muy abiertos, hállanse medio cerrados, con esa expresión particular que los antiguos calificaban de «húmeda»; las cejas están poco acusadas, y la atenuación de los párpados inferiores es tal, que, por gradaciones insensibles, se funden con los planos vecinos. Los cabellos, como los del Hermes, están modelados libremente, y, por último, el conjunto atestigua una preocupación del claro-

preconcebido de contrastar la superficie rugosa del pelo con la fineza de las carnes; luego, la frente prominente y el ojo hundido en la órbita, que son los indicios materiales de la reflexión.

Numerosas copias de la época romana (al menos en sus rasgos generales) se conservan de otras obras de Praxíteles, tales como un Sileno (fig. 78), un Sátiro, dos Eros, una Artemisa (fig. 79), quizá un Zeus, dos Dionisios y un Apolo. Fué la más famosa en la antigüedad una imagen de Afrodita, desnuda y en actitud de entrar en el mar, obra ésta que fué admirada largo tiempo en el templo de la diosa, en Cnido. Desgraciadamente, las copias que nos quedan son muy mediocres (fig. 80); pero Lord Leconfield posee en Londres una cabeza de Afrodita que, por la maravillosa flexibilidad del trabajo y la exquisita fineza de la expresión, puede ser considera-



FIG. 80.—CABEZA DE UNA COPIA
ANTIGUA DE LA AFRODITA DE CNIDO,
POR PRAXÍTELES.
(Vaticano.—Cliché Alinari).

oscuro, de los matices suaves de sombra y de luz, que excluye todo rasgo de dureza y sequedad. En aquélla se manifiesta la influencia de la pintura sobre la escultura. La gran pintura antigua nos es completamente desconocida; mas como quiera que los antiguos alabaron los productos de ésta al igual de los de la escultura, es lógico creer que aquélla tuvo verdaderas obras maestras. En el siglo v, el más alabado de los pintores, Polignoto, fué menos colorista que dibujante, mientras que los del siglo iv, Parrasios, Zeusis, Apeles, fueron, sobre todo, coloristas. Si nosotros conservásemos sus cuadros, tal vez los encontraríamos más vecinos del Corregio que de Mantegna ó de Bellini. La suavidad de una cabeza, como la Afrodita de Lord Leconfield, evoca, en efecto, el recuerdo del Corregio; admírase esa cualidad eminentemente pictórica que los críticos italianos llaman *sfumato*, esto es, la gradación vaporosa de tintas fundiéndose unas con otras.



FIG. 81.—CABEZA DE AFRODITA.
(Colección de Lord Leconfield,
en Londres).



FIG. 82.—CABEZAS DE LA ESCUELA
DE SCOPAS.
(En Atenas y en Florencia).

Como obras originales de Scopas nos quedan algunas cabezas que proceden de los frontones del templo de Tegea (hacia el año 360 antes de Jesucristo). El estudio de esos fragmentos ha hecho posible el reconocer el mismo estilo en una porción de mármoles romanos, copias de obras de Scopas. Puede formarse una idea de ello por dos cabezas que representan, la una un guerrero de los frontones de Tegea, la otra un Heracles imberbe (fig. 82). El óvalo del rostro es menos pronunciado que en las cabezas de Praxíteles, pero los ojos están muy hundidos y las pestañas muy salientes;



FIG. 83.—COPIA
DEL APOXIOMENO
DE LISIPO.
(Museo del Vaticano.—Cliché
Anderson).

en bronce, cuando Praxíteles y Scopas realizaban sus obras principalmente en mármol. Li-

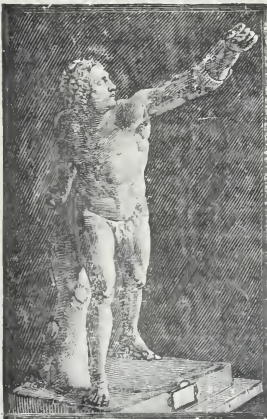


FIG. 85.—ATLETA LLAMADO
EL LUCHADOR BORGHESE.
(Museo del Louvre).

dibujan sobre los ojos una especie de arco de sombra. Este carácter, junto con la ondulación muy acusada de los labios, da á las cabezas de Scopas una expresión pasional y casi dolorosa; percíbese en ellas la intensidad de un deseo combatido, la angustia de una aspiración no satisfecha.

Tal es la originalidad de Scopas. Praxíteles supo expresar en el mármol el ensueño lleno de languidez; Scopas fué el primero en expresar la pasión.

El tercero de los grandes artistas del siglo IV fué Lisipo, más joven que los dos anteriores. Fué el escultor protegido por Alejandro Magno, y trabajó, sobre todo,

en bronce, cuando Praxíteles y Scopas realizaban sus obras principalmente en mármol. Lisipo nació en Sicione, villa del Peloponeso; pretendió no haber te-

nido otros maestros que el natural y *El Doriforo* de Policleto, esa figura de atleta que fué apellidada *El Canon*. Policleto, según dije antes, era de Argos; así, el arte de Lisipo se presenta como una reacción dórica frente al arte ático, cuyo carácter propendía grandemente hacia el sentimentalismo y podía aparecer con una expresión dulce y sensual. Lisipo modificó *El Canon* de Policleto, es decir, la tradición clásica del siglo V; por una tendencia bien acentuada hacia lo elegante, dió



FIG. 84.—CABEZA
DEL APOXIOMENO DE LISIPO.
(Museo del Vaticano).

al cuerpo cerca de ocho veces la altura de la cabeza (en lugar de siete), haciendo resaltar las articulaciones y los músculos á costa

de su envoltura carnosa. Sus cabezas no expresan ni el ensueño ni la pasión; conténtanse con ser nerviosas y finas. Consérvase en el Vaticano una hermosa copia de la mejor estatua de atleta, hecha por Policleto, llamada *El Apoxiomeno*, figura que se frota el brazo con una estri-gila para quitarse el polvo de la palestra, adherido al cuerpo del atleta untado de aceite (figs. 83 y 84).

Es probable que el famoso *Luchador Borghese*, del Louvre (también un atleta), reproduzca un original en bronce de Lisipo; el que

firmó esta hermosa academia, un tanto fría de expresión, Agasias de Efeso, no debe ser indudablemente más que el copista de la obra de Lisipo (fig. 85). Una estatua de atleta, descubierta en Delfos, es la copia libre de un bronce perdido de Lisipo. Por último, muchas estatuas de Heracles y de Alejandro derivan de originales del mismo artista. Creo que puede atribuírsele una estatua de mujer, de la cual existen numerosas réplicas: la mejor conservada es la del Museo de Dresde; fué descubierta en Herculano (figs. 86 y 87). Ese tipo de mujer, cuya cabeza presenta algunas analogías con la del *Apoxiomeno*,



FIG. 86.—COPIA DE LA MNEMOSINA (?) DE LISIPO. (Museo de Dresde).



FIG. 87.—PERFIL DE LA ESTATUA (Fig. núm. 86).



FIG. 88.—ARTEMISIA Y MAUSOLEO. Estatuas del Mausoleo de Halicarnaso. (Museo Británico. — Cliché Lévy et fils).

es una de las más hermosas creaciones del arte antiguo; está vestida con tanta sencillez y nobleza, que no se ha cesado de imitarla hasta nuestros días.

Cuatro escultores, Scopas, Briaxis, Leocharés y Timoteo trabajaron, hacia el año 340, en la decoración del Mausoleo de Halicarnaso, erigido por Artemisa en memoria de su esposo Mausoleo. Gracias á las excavaciones practicadas en 1857 por Newton, el Museo Británico posee una serie de estatuas y bajo relieves



FIG. 89.—COMBATE DE GRIEGOS
Y AMAZONAS.

*Bajo relieve del friso del Mausoleo de Halicarnaso.
(Museo Británico).*

que decoraron, en otro tiempo, ese monumento. Dos hermosas estatuas representan á Mausoleo la una y á Artemisa la otra; ambas coronaban la obra mandada erigir por esta reina (fig. 88). La imagen de Mausoleo es uno de los más antiguos retratos que poseemos del arte griego, tanto más notable, cuanto que la fisonomía del modelo no es la de un heleno, sino de un cario, es decir, de un semi-bárbaro. Los ropajes, modelados con una soberana comprensión de los juegos de claro-oscuro, indican el camino para llegar á la obra maestra de interpretación del ropaje en la antigüedad, que es la *Victoria de Samotracia*.

Los bajo relieves del Mausoleo tienen como asunto una batalla de los griegos con las amazonas; es sumamente instructivo el compararlos con los del Partenón. Encuéntanse en aquéllos todos los caracteres del nuevo arte, el gusto por los movimientos vivos é imprevistos, la tendencia al efectismo y lo pintoresco, una elegancia que no excluye la fuerza, pero que llega frecuentemente al refinamiento (fig. 89).

Los antiguos preguntábanse ya si había que atribuir á Scopas ó á Praxíteles el célebre grupo de Niobé y sus hijos, víctimas de las



FIG. 90.
NIOBÉ Y LA MÁS PEQUEÑA
DE SUS HIJAS.
(Museo de Florencia).

flechas de Apolo y Artemisa. Consérvanse en Florencia, en Roma, en el Louvre y en otros sitios copias antiguas, de una habilidad de ejecución bastante desigual, de la mayoría de las figuras de ese monumento escultórico. A juzgar por las referidas copias, los originales debían pertenecer á la escuela de Scopas. Formaban el centro de esa obra Niobé y la más joven de sus hijas; de ese grupo existe una copia en Florencia (fig. 90). Este motivo, el más patético de cuantos cabe imaginar, el de una madre que ve á una de sus hijas caer muerta á sus pies, está tratado en dicha obra con una sencillez llena de nobleza; nada hay allí aún de la angustia física y de las contorsiones dolorosas del Laoconte (fig. 99). La niña, abrazada á su madre, es una admirable invención del arte. La túnica transparente que en-



FIG. 91.—NIKÉ (*Victoria*)
DE SAMOTRACIA.
(*Museo del Louvre*).



FIG. 92.—DEMETER DE CNIDO.
(*Museo Británico*).

vuelve su joven cuerpo, y que

se mueve formando mil pequeños pliegues, acusa la influencia de la pintura sobre la escultura; en la Victoria de Samotracia hallaremos una túnica diáfana y plegada del mismo modo. Otra figura del grupo de las Nióbides hace pensar en la referida Victoria: consérvase de aquélla una copia en el Vaticano, y la analogía con la última manifiéstase en el movimiento y en el aire pintoresco de los paños.

La Victoria de Samotracia, conservada en el Louvre, es de fecha bien precisa; fué esculpida haciendo sonar la trompa del triunfo, y colocada en la parte delantera de un barco de combate: ejecutóse esa obra para conmemorar la victoria naval de Demetrio Piliorcetes sobre la flota de Ptolomeo, en aguas de Chipre, el año 306 (fig. 91). Dos influencias dominaban entonces en la escultura griega: la de Lisipo y la de la escuela de Scopas; á esta última pertenece la Niké de Samo-

tracia. Por el esfuerzo invencible y la energía conquistadora; por el estremecimiento de la vida expresado en el mármol; por el feliz contraste entre la envoltura agitada del manto y la adherencia de la túnica sobre el vientre y las piernas, esa estatua es la más hermosa expresión de movimiento que nos ha legado el arte antiguo. El escultor no sólo supo traducir en la Niké de Samotracia la fuerza muscular, la triunfal elegancia, sino la intensidad de la brisa marítima, de esa brisa que Sully-Prudhomme ha hecho pasar á través de un verso sutil como ella:

Un peu du grand zéphir qui souffle à Salamine...

Una estatua de tamaño natural, representando á Demeter sentada y afligida por la suerte de su hija Persofona, raptada por Plutón, fué descubierta en Cnido por Newton y conservada en el Museo Británico (fig. 92). Es ésta una obra ejecutada hacia el año 340 antes de Jesucristo, y en la que se revela la doble influencia

de Praxíteles y de Scopas. Con frecuencia se la ha relacionado con las imágenes de la *Mater Dolorosa*, que ha multiplicado el arte del Renacimiento; pero, examinando detenidamente esa escultura griega, puede apreciarse que las diferencias son más profundas que las analogías. El dolor de la madre pagana es interno, mas se deja adivinar que no se afirma y se exterioriza. Ya veremos cómo los antiguos, después del siglo IV, no retrocedieron ante la expresión realista del sufrimiento físico más intenso; pero el dolor moral mostráronle discreto y atenuado. Una imagen como la *Mater Dolorosa*, de Rogerio Van der Weyden, es completamente extraña al genio pagano.



FIG. 93.—ESTELA FUNERARIA DE HEGESO.

(Museo de Atenas.—Cliché Giraudon).

Ese carácter de tristeza, expresado discretamente, ha constituido el encanto de numerosas estelas funerarias, obras de artistas anónimos, y que hay que considerar como una de las manifestaciones más delicadas y más puras del arte ático en el siglo IV (figs. 93 á 95). Los sentimientos dolorosos de los vivos están expresados con tanta reserva, que fácilmente pueden interpretarse de un modo erróneo en cuanto á su significación, y creer que representan á los mismos muertos reuni-

dos con su familia en la mansión elísea de los bienaventurados. La expresión de un sufrimiento desesperado jamás se halla en esas obras: los gestos, lo mismo que las fisonomías, están llenos de placidez; sólo una ligera inclinación de las cabezas revela el pensamiento íntimo del escultor. Uno de los ejemplares más hermosos que pueden citarse de estas obras es la estela ateniense, en la que aparece una mujer muerta, sentada, sacando una joya de un cofrecillo que le presenta su sirvienta (fig. 93). Es siempre la imagen de la difunta, reproducida en una de las ocupaciones familiares de su vida terrena; no hay para qué

buscar en esas obras un sentido místico, ni la promesa de una vida feliz de ultratumba. ¡Con qué sutileza verdaderamente ática está tejido el velo de tristeza que envuelve esas encantadoras figuras! ¡Cuán noble es ese duelo sin lágrimas, disimulado con una

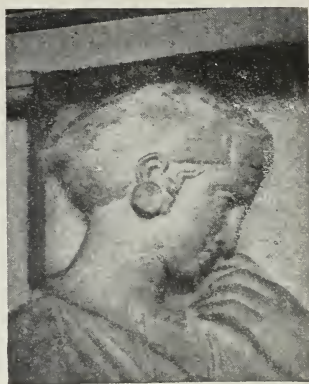


FIG. 94.—FRAGMENTO DE UNA ESTELA FUNERARIA ÁTICA. (Museo de Atenas).

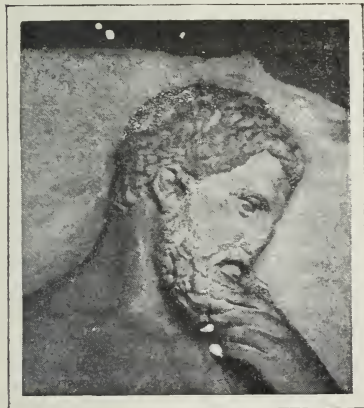


FIG. 95.—FRAGMENTO DE UNA ESTELA FUNERARIA ÁTICA. (Museo de Atenas).

especie de pudor, que sobre una tumba cerrada la víspera, recuerda la sonrisa de la encantadora mujer que acaba de abandonar el mundo! Felizmente poseemos muchos medios para penetrar en lo más íntimo del espíritu ático. Podemos leer á Eurípides y Platón, Xenofonte é Isócrates, los fragmentos de Menandro, mirar cientos de estatuas y vasos pintados. Pero, nada, ni aun las más hermosas páginas de Platón, pueden darnos una idea tan completa de esa antigüedad tan íntima, hacernos sentir tan profundamente el gusto exquisito y la gracia llena de matices, como un pa-

seo por el Cerámico de Atenas, en el barrio de las tumbas, en el que se respira en la primavera, entre el olor del tomillo y de la menta, el perfume de esa flor única é inmortal del genio humano: el aticismo.

BIBLIOGRAFIA.—M. COLLIGNON, *Histoire de la Sculpture grecque*, tomo II, París, 1897 (detalles sobre el Mausoleo de Halicarnaso, las Nióbides, etc.); E. GARDNER y S. REINACH, obras citadas en la página 50; KLEIN, *Praxiteles*, Leipzig, 1898; *Praxitelische Studien*, Leipzig, 1890; G. PERROT, *Praxitèle*, París, 1905; B. GRAEF, *Römische Mittheilungen*, tomo IV, 1880 página 189 (sobre Scopas); G. MENDEL, *Feuilles de Tégée* (*Bulletin de Correspondance hellénique*, 1901, tomo XXV, página 241); M. COLLIGNON, *Lysippe*, París, 1905; TH. HOMOLLE, *Lyssipe et l'exvoto de Daochos* (en Delfos, *Bulletin*, 1890; tomo XXIII, página 421); S. REINACH, *Strongylion* (*Revue archéol.*, 1904, tomo I, página 28); *Le Type féminin de Lysippe* (*ibid.*, 1900, tomo II, página 380; á propósito de la Herculanesa de Dresde); O. RAYET, *Monuments de l'Arts antique*, tomo II, lámina 64 (el Luchador Borghese); C. B. STARK, *Niobe und die Niobiden*, Leipzig, 1863; A. FURTWAENGLER, *Masterpieces*, Londres, 1895 (análisis en la *Revue critique*, 1894, tomo I, página 97); A. FURTWAENGLER y H. L. URLICHS, *Denkmaeler griechischer und römischer Skulptur*, 2.^a edición, Munich, 1904; P. GARDNER, *Sculptured tombs of Hellas*, Londres, 1890.—Influencia de la pintura: P. GIRARD, *La Peinture antique*, París; A. MICHAELIS, *Von griechischer Malerei* (*Deutsche Revue*), 1903, página 21; A. MAHLER, *La Venus de Médicis* (*C. R. de l'Acad.*, 1905, página 623).



LECCIÓN OCTAVA

EL ARTE GRIEGO DESPUÉS DE ALEJANDRO

Las conquistas de Alejandro y su influencia en el arte griego.—Las ciudades de Alejandría, Antioquía y Pérgamo, herederas intelectuales de Atenas.—La época helenística.—Las escuelas de Rodas y de Pérgamo.—Las primeras representaciones en el arte griego, de los Bárbaros y de la Naturaleza.—El *Galo moribundo*, conocido antiguamente por el *Gladiador moribundo*.—El *Altar de Zeus*, en Pérgamo.—El *Lacoonte*.—El *Apolo* del Belvedere.—El *Apolo* Pourtalés.—El Centauro y Eros.—El sarcófago llamado de Alejandro.

EN el año 336 antes de Jesucristo, Alejandro de Macedonia, que sólo tenía veinte años, sucedió á su padre Filipo. Después de consolidar en Grecia la obra de éste, tomar y arruinar á Tebas y someter á Atenas, conquistó sucesivamente el Asia Menor, Siria, Egipto, Persia, la Bactriana y el Norte de la India, muriendo en Babilonia en 323. Sus generales se repartieron tan inmenso Imperio, haciendo reinar la civilización griega desde las orillas del Nilo hasta las del Oxus y del Indo. La India, que había recibido de Persia los rudimentos de sus artes, pasó entonces á ser discípula de Grecia, pero discípula caprichosa, y cuyo temperamento, enemigo de toda regla y medida, engendró un estilo muy diferente del de su maestra.

Las consecuencias de las conquistas de Alejandro fueron importantísimas para el helenismo y para el arte griego. Atenas dejó de ser su centro, teniendo por herederas intelectuales: En Egipto, la Alejandría de los Ptolomeos; en Siria, la Antioquía de los Seleucidas, y en Asia Menor, la Pérgamo de los Atálidas. Con esta expansión, que casi fué universal, el helenismo perdió en pureza lo que su Imperio ganaba en extensión. Al mismo tiempo cambió el régimen político: á los pequeños Estados griegos, con sus ciudades libres, sucedieron las Monarquías orientales con sus soberanos hereditarios y casi absolutos. Trabajó el arte, sobre todo para estos soberanos y para las nuevas capitales que querían embellecer, por lo cual procuró, ante todo, deslumbrar por la grandeza material y por el fausto, tendiendo más al efectismo que á la perfección de la forma y del trabajo.

Se llama *época helenística*, por oposición á la *época helénica*, al período comprendido entre la muerte de Alejandro (323) y la conquista de Grecia por los romanos (146). Durante este período experimentó el arte una rápida evolución y una transformación pro-

funda, que no puede calificarse de *decadencia*, puesto que entonces aparecieron ó se desarrollaron nuevos elementos, cuya herencia



FIG. 96.—GALO MATÁNDOSE DESPUÉS DE HABER MUERTO Á SU MUJER.
*Antigua colección Ludovisi.
(Museo de las Termas, en Roma).*

ha recogido el arte moderno. Tras la fuerza serena (Fidias), la gracia lánguida (Praxíteles), la pasión (Scopas) y la elegancia nerviosa (Lisipo), quedaban por expresar el sufrimiento físico, la angustia y los movimientos desordenados y tumultuosos del alma y del cuerpo, vacío que llenaron admirablemente las escuelas de Rodas y de Pérgamo.

Pero no fueron estos todos sus méritos. Después de haber determinado los tipos de los dioses y los héroes y esculpido amazonas y atletas, todavía faltaba aprender al arte la representación del hombre individual, creando el retrato; en su esfera debían entrar también hombres que no fuesen ni dioses ni helenos, representando, con el sentimiento de lo real y de lo pintoresco, á los Bárbaros, tales como los etíopes y los galos. Esto fué lo que se hizo, sobre todo en Pérgamo y Alejandría. La escultura de género, la que trata con llaneza asuntos familiares, apenas existía; desarrolláronla los alejandrinos, siguiendo el ejemplo que les daba el arte del antiguo Egipto. Finalmente, al lado de los dioses y del hombre, encontraban la Naturaleza, hasta entonces despreciada; los artistas helenísticos enseñaron al mundo el arte del paisaje: las escenas campestres, con su rústica sencillez, no sólo aparecieron en la pintura, sino también en el bajo relieve y en la estatuaria.

Todos estos progresos, todas estas interesantes novedades, se realizaron en menos de dos siglos. La época que presencié este

ha recogido el arte moderno. Tras la fuerza serena (Fidias), la gracia lánguida (Praxíteles), la pasión (Scopas) y la elegancia nerviosa (Lisipo), quedaban por expresar el sufrimiento físico, la angustia y los movimientos desordenados y tumultuosos del alma y del cuerpo, vacío que llenaron admirablemente las escuelas de Rodas y de Pérgamo.

Pero no fueron estos todos sus méritos. Después de haber determinado los tipos de los dioses y los héroes y esculpido amazonas y atletas, todavía faltaba aprender al arte la representación del hombre individual, creando el retrato; en su esfera debían entrar también hombres que no fuesen ni dioses ni helenos, representando, con el sentimiento de lo real y de lo pintoresco, á los Bárbaros, tales como los etíopes y los galos. Esto fué lo que se hizo, sobre todo en Pérgamo y Alejandría. La escultura de género, la que trata con llaneza asuntos familiares, apenas existía; desarrolláronla los alejandrinos, siguiendo el ejemplo que les daba el arte del antiguo Egipto. Finalmente, al lado de los dioses y del hombre, encontraban la Naturaleza, hasta entonces despreciada; los artistas helenísticos enseñaron al mundo el arte del paisaje: las escenas campestres, con su rústica sencillez, no sólo aparecieron en la pintura, sino también en el bajo relieve y en la estatuaria.



FIG. 97.—GALO MORIBUNDO.
(Museo del Capitolio, en Roma.—Cliché Anderson).

cambio es una de las grandes épocas del espíritu humano.

Entre las capitales helenísticas, la que hoy se conoce mejor es Pérgamo (al Norte de Esmirna). Hacia el año 240 antes de Jesucristo, el rey Atalo rechazó á los galos, que, después de haber devastado á Delfos en 178, invadieron el Asia Menor. Para conmemorar su triunfo, mandó hacer estatuas de bronce representando á los galos vencidos. Se han encontrado en Roma, en el siglo XVI, copias en mármol de muchas de ellas; las dos mayores son las de un *Galo matándose* después de haber dado muerte á su mujer, y la célebre estatua llamada equivocadamente el *Gladiador moribundo* (figs. 96 y 97). Este preten-

dido gladiador es un galo que lleva una *ajorca* al cuello, y su tipo físico, como su escudo y su trompa guerrera, nada tienen de griegos. El *Galo moribundo* es una obra realista y patética á la vez; el escultor griego—que se llamaba Epigonos—, se interesó por este robusto Bárbaro, que fué á morir lejos de su patria empujado por una sed indomable de aventuras. La manera de estar tratado el mármol recuerda la del *Luchador* del Louvre, permitiéndonos referir al *Galo* á la escuela de Lisipo. Más tarde, hacia el año 166, y á consecuencia de nuevos triunfos, otro rey de Pérgamo, Eumenes II, erigió sobre la acrópolis de la ciudad un altar colosal de mármol blanco, dedicado á Zeus, cuyos restos ha dado á conocer una misión arqueológica alemana. La base de este altar estaba decorada con un friso en alto relieve, representando el combate de los dioses y los gigantes (fig. 98). A los ojos de los helenos era esta una alusión á los sucesos contemporáneos, representando los gigantes de la fábula á los galos y los dioses á los griegos de Asia.

Un centenar de metros de este friso, cuyas figuras tienen dos metros de altura, fueron desenterrados desde 1880 hasta 1890 y transportados al Museo de Berlín. Constituyen el conjunto decorativo más imponente que nos ha quedado de la antigüedad, siendo la primera impresión, ante estas colosales esculturas, la del deslumbramiento. Pero su examen nos revela ciertos defectos, tales



FIG. 98.—ATENEA DERRIBANDO
Á UN GIGANTE.

Fragmento del friso de Pérgamo.
(Museo de Berlín.—Cliché Lévy et fils).

como la tendencia á la hinchazón y la monotonía en la agitación y la violencia; pero, en cambio, hay trozos perfectamente acabados, observándose una posesión completa del cincel y una gran riqueza de motivos. Si se buscan en el arte moderno puntos de comparación, sólo se encuentran figuras ó grupos aislados, tales como el *Milón*, de Puget, y la *Marsellesa*, de Rude; pero un conjunto parecido no lo han producido ni el Renacimiento ni el siglo XIX. Nada más potente que la figura de Zeus combatiendo, ni más conmovedor que el Gigante aterrado, en favor del que intercede su madre Gea (la Tierra), surgiendo del suelo hasta medio cuerpo para detener el brazo de Atenea. Una de las mayores cualidades del arte de Pérgamo es el haber celebrado sus victorias sin rehusar sus simpatías á los vencidos.



FIG. 99.—LACOONTE Y SUS HIJOS.
(Museo del Vaticano).

Esta elocuencia del dolor físico, tan conmovedora en la cabeza del joven Gigante (fig. 98), todavía va más lejos en el famoso grupo del *Lacoonte*, en el Vaticano, obra de tres escultores de Rodas, que lo ejecutaron hacia el año 100 antes de Jesucristo (fig. 99). Hoy, que nos son conocidas las maravillas del gran arte antiguo, el *Lacoonte* no parece, como en tiempo de Lessing, la expresión más elevada del arte griego, pero es, seguramente, la más patética y la más conmovedora. El sacerdote troyano, enlazado por las serpientes, ve perecer junto á él á sus dos hijos y exhala su vida en un grito supremo de desesperación.

La crítica ha dicho que era este un dolor puramente físico, frase que puede parecer delicada y que ha hecho fortuna. Pero en el *Lacoonte*, el dolor del hombre agonizante ¿no se redobra con el de la paternidad? ¿Por qué ha de ser el dolor de *Lacoonte* menos interesante que el de los mártires, que el arte moderno ha representado, por su gusto, en el suplicio? Ciertamente, un snobismo, muy extendido, consiste en despreciar el arte griego posterior á Fidias, como el arte italiano posterior á Rafael; el menor defecto de los que en esto se complacen es el de no comprender nada de la evolución del arte. De detenerse el arte griego en los frontones del Partenón, hubiese sido tan incompleto en su género como los de Asiria y Egipto; no puede comprenderse la grandeza suma si no es á condición de

admirarla á la vez en los productos de su juventud, de su adolescencia y de su madurez.

Los mismos prejuicios de una crítica intolerante han pesado, desde mediados del siglo XIX, sobre el célebre Apolo que adorna el Belvedere del Vaticano (fig. 100). Es la copia de una estatua de bronce, que debió esculpirse pocos años después de la muerte de Alejandro, y cuyo original se atribuye, sin pruebas convincentes, á Leocares, uno de los artistas que, bajo la dirección de Scopas, trabajó en el Mausoleo. El cuerpo de Apolo ofrece un perfecto contraste con los de los dioses y gigantes del friso de Pérgamo. En éstos, los músculos están indicados con insistencia, gozándose el artista en hacerlos resaltar, mientras que en aquél el esqueleto está envuelto por la carne y la epidermis, siendo preferida la expresión de la elegancia á la de la fuerza.



FIG. 100.—APOLO
LLAMADO DEL BELVEDERE.
(Museo del Vaticano).

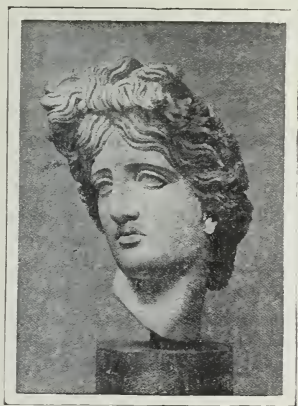


FIG. 101.—CABEZA DE APOLO.
(Museo Británico).
Antes en la colección del Conde de Pourtalés.

La cabeza del Apolo del Belvedere presenta caracteres que la refieren á la escuela de Scopas. El dios acaba de arrojar una flecha, y su mirada conserva el enojo, pero al mismo tiempo se le siente apasionado é inquieto. Los dioses, en el arte helenístico, ya no conocen la serenidad olímpica, y hasta cuando se sienten victoriosos y todopoderosos aparecen atormentados.

Mucho más aparente todavía es este carácter en una cabeza admirable de Apolo que estuvo en París, y que ha pasado de la colección Pourtalés al Museo Británico, la cual presenta un cierto aire de familia con la del Apolo del Belvedere (fig. 101). ¿Por qué parece sufrir el Apolo Pourtalés? ¿Es que,

como se ha dicho, le agita el delirio musical? Todavía no ha sido contestada esta pregunta de un modo satisfactorio. Pero hay una

gran distancia entre este dolor ó esta inquietud, que desfigura los rasgos de un hermoso rostro, y la discreta tristeza de la Demeter de Cnido. Con esto el arte griego alcanza el límite de la estética pagana, límite que el arte moderno no vacilará en rebasar cuando represente á la Virgen y San Juan llorando al pie de la Cruz.



FIG. 102.—CENTAURO Y EROS.
(Museo del Louvre.—Cliché Giraudon).

Una cabeza de viejo, en la que se pinta el sufrimiento, perteneciente á la colección Barracco, en Roma, habría, indudablemente, levantado viva discusión si no se hubiese reconocido como una copia de una cabeza de Centauro atormentado por Eros, grupo helenístico, del que se conserva una hermosa copia en el Louvre (figura 102). Eros no inflige al Centauro ninguna pena material, siendo solamente el símbolo del aguijón del amor. Prueba de que la

pasión, desgraciada ó inesperada, puede imprimir su sello al rostro, como los mordiscos de las serpientes de *Lacoonte*. Su afición á expresar las emociones vivas y dolorosas hace que el arte helenístico busque sus motivos hasta en los asuntos de la mitología galante, encontrando en ellos la ocasión de afirmar su maestría y de interesar, despertando la simpatía.

La época helenística ha visto levantarse numerosos templos, mayores y más ricamente ornamentados que el Partenón, pero de un trabajo más precipitado y de un estilo menos puro. Desgraciadamente, de las estatuas y relieves que los decoraban, muy pocos han llegado hasta nosotros. Para formarse idea de las grandes composiciones en relieve de esta época, conviene estudiar el magnífico sarcófago descubierto

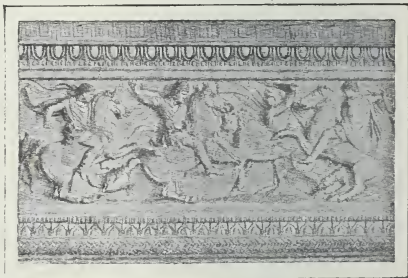


FIG. 103.—FRAGMENTO DEL SARCÓFAGO
LLAMADO DE ALEJANDRO.
(Museo de Constantinopla).

en 1888 en Sidon, y que posee el Museo de Constantinopla (figura 103). Este sarcófago, de mármol ático, que debe ser aproximadamente del año 300, está decorado con episodios de la vida de Alejandro el Grande, y, sin duda, contenía los restos de uno de sus compañeros, que consiguió, á su sombra, ser rico y poderoso. Es ya una obra ecléctica, en el sentido de que, además de la influencia de Scopas, que es la que domina, se reconoce también la de Lisipo y aun de otros maestros, sin que por eso el artista que concibió y dibujó estas escenas careciese de personalidad y de genio propio. El sarcófago, llamado de Alejandro, no es solamente una de las obras maestras del arte griego, sino que además es, entre todas las obras maestras de este arte, la que ha llegado más intacta hasta nosotros, tanto en el modelado de las figuras, que parecen hechas ayer, como en el encanto delicado de su policromía. El arte helenístico aparece en esta obra, á pesar de ser de los comienzos del período al que caracteriza, con todas las promesas de su ulterior desarrollo: la vida, el movimiento, la emoción y el realismo en los trajes y accesorios. Ante esta obra ocurre preguntar qué es más asombroso, si el genio que la produjo ó el capricho del jefe militar que la hizo enterrar, una vez acabada, en una cueva oscura é inaccesible, donde el azar de una feliz excavación ha proporcionado su hallazgo, junto con muchos otros, para gloria del arte griego y placer de los ojos.

BIBLIOGRAFÍA.—M. COLLIGNON, E. GARDNER, S. REINACH, *Obras citadas* en la bibliografía de la Lección sexta; M. COLLIGNON y E. PONTREMOLI, *Pergame*, París, 1900; FURTWAENGLER, *Masterpieces*, Londres, 1895 (el Apolo del Belvedere); W. AMELUNG, *L'Artémis de Versailles et l'Apollon du Belvédère (Revue archéol.*, 1904, tomo II, página 325); S. REINACH, *Les Gaulois dans l'Art antique*, París, 1889; R. FOERSTER, Laokoon (*Jahrb. des Instit.*, 1906, página 1; HANDI-BEY y TH. REINACH, *Une Nécropole royale à Sidon*, París, 1892; TH. REINACH, *Les Sarcophages de Sidon (Gazette des Beaux-Arts*, 1892, tomo I, página 89); FR. HAUSER, *Die neuattischen Reliefs*, Stuttgart, 1899; TH. SCHREIBER, *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, eine Studie über das hellenistische Reliefbild*, Leipzig, 1888; *Das Bildniss Alexanders des Grossen*, Leipzig, 1903; J.-J. BERNOULLI, *Griechische Ikonographie*, 3 volúmenes, Munich, 1901-1905; E. COURBAUD, *Le Bas-relief romain*, París, 1899.—Orígenes griegos del arte indio (búdico): J. DARMESTETER, *Revue critique*, 1885, tomo I, página 6; SYLVAIN LÉVI, *Revue des Etudes grecques*, tomo IV (1891), pág. 41; A. GRUENWEDEL, *Handbuch der buddhistischen Kunst*, 2.^a edición, Berlín, 1900; A. FOUCHER, *L'Art gréco-bouddhique*, tomo I, París, 1905.



LECCIÓN NOVENA

LAS ARTES MENORES EN GRECIA

Carácter artístico que tienen los objetos industriales de la Grecia antigua.— Importancia de los mismos, por su calidad y cantidad, para el conocimiento del arte griego.—Orfebrería.—Los tesoros de Hildesheim, Bernay y Boscoreale.—Pinturas griegas.—Las *Nozze Aldobrandini*.—Mosaicos y frescos.—Retratos egipcios del período greco-romano.—Vasos griegos: vasos dipylíanos, corintios y etruscos.—Lekytos.—Expansión de la industria ceramista.—Preponderancia que ésta adquiere en la Italia meridional.—Principales tipos de vasos griegos.—Figulinas de Tanagra y Mirina.—Entalles y camafeos.—Cuños.

EL artesano griego tendía, naturalmente, á realizar un trabajo eminentemente artístico. Ya se tratara de adornar un vaso, un trípode ó un espejo; modelar una figulina, grabar un sello ó un cuño monetario, ejecutaba el artesano su trabajo con el deseo instintivo de agradar al espíritu y alegrar los ojos. Aun en los trabajos más humildes mostrábase como imitador, y á veces hasta émulo de los grandes artistas de su tiempo. A este propósito bien puede decirse que no hay diferencia esencial en Grecia entre el gran arte y el arte industrial, puesto que, lo mismo los artistas que los artesanos, buscaban su inspiración en las mismas fuentes y daban prueba de la misma seguridad y delicadeza de buen gusto.

Los monumentos del gran arte son, desgraciadamente, poco numerosos y están casi todos mutilados, puesto que de ordinario se encontraban en la superficie del suelo y la mayoría han sido destruídos ó deteriorados. Por esto apenas si poseemos cincuenta estatuas antiguas en bronce (me refiero á las de tamaño natural), y de éstas casi no hay quince cuya antigüedad pueda remontarse hasta la época griega. En cambio, los monumentos de las artes menores hallábanse frecuentemente enterrados con los cadáveres; encuéntraseles en grandes cantidades en las tumbas, frecuentemente en el mismo estado en que los depositaron allí los antiguos. Para no citar más que algunos ejemplos, las grandes tumbas de Crimea y de Etruria han suministrado joyas de oro, de una belleza de ejecución verdaderamente incomparable; las necrópolis del Asia Menor, Grecia, Rusia meridional, Etruria y Tripolitana nos han suministrado millares de vasos pintados, figulinas, vidrios y piedras grabadas, que sirvieron de sellos. Asimismo los broncees pequeños se han librado, mejor que las grandes estatuas de metal, de las múltiples causas de destrucción de que

están amenazados siempre los objetos de metales caros. Esos bronce, estatuillas ó relieves nos han hecho conocer muchos motivos de la gran estatuaria, si bien la mayoría de aquéllos no son copias, toda vez que fueron concebidos para su ejecución en tamaño reducido. Por último, las piedras grabadas ó gemas, gracias á su dureza; las monedas, gracias á su abundancia y relativa pequeñez, se han conservado á millares y proporcionan á la historia del arte materiales tan precisos como abundantes.

Dejando aparte las joyas—collares, brazaletes y pendientes—, que han sido recogidas en las tumbas, nuestros Museos poseen magníficos vasos en plata repujada y cincelada, que la casualidad ha preservado de la avidez insana de los hombres; ya porque fueron sepultados en el centro de enormes túmulos, difíciles de explorar (vasos de Crimea, en el *Ermitage* de San Petersburgo); ya porque formaban el tesoro de templos ó de particulares,



FIG. 104.—VASO DE PLATA
DESCUBIERTO EN ALESIA (CÔTE-D'OR).
(Museo de Saint-Germain-en-Laye).

escondidos cuidadosamente en la época de las invasiones bárbaras por los guardianes ó por sus poseedores (vasos de Hildesheim en Hannover, en el Museo de Berlín; de Bernay en el Eure, en el Gabinete de Medallas de París);



FIG. 105.—«BODAS ALDOBRANDINAS».
(Pintura antigua en el Museo del Vaticano).

ya, por último, porque fueron perdidos durante una batalla (figura 104). Una admirable colección de vasos y de objetos de plata, cedidos por M. E. de Rothschild al Museo del Louvre, fué descubierta bajo las cenizas del Vesubio en Boscoreale, cerca de Pompeya. Los vasos antiguos de metal hallábanse con frecuencia decorados con placas en relieves, fundidas y cinceladas aparte, por lo

que, ofreciendo más resistencias á las acciones químicas que los vasos mismos, han podido llegar aquellas decoraciones hasta nosotros.

Las grandes obras de la pintura antigua han desaparecido: Polignoto, Zeuxis, Parrhasios y Apeles apenas si son para nosotros otra cosa que nombres. El mejor fresco que puede citarse, la es-

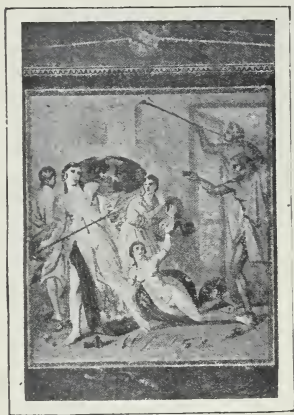


FIG. 106.—AQUILES
ENTRE LAS HIJAS DE SCIROS.
Pintura de Pompeya.

cena nupcial llamada *Nozze Aldobrandine*, en el Vaticano, tan admirada por Poussin, deja adivinar la grandiosidad de lo que se ha podido, pues sólo es este fresco el reflejo de una hermosa obra (fig. 105) (1). Lo mismo puede decirse de los mosaicos, imitaciones un tanto groseras de la pintura, hechas con ayuda de cubos de piedra multicolores y que ornaban, sobre todo en la época romana, los pisos, y algunas veces los muros de las habitaciones. Uno de los mosaicos más hermosos que se conocen representa la batalla de Issus (Museo de Nápoles), y, al parecer, es—lo mismo que muchas de las obras de ese género—, la copia de una pintura ejecutada en Alejandría. Los numerosos frescos descubiertos en Pompeya, Herculano,

Roma y Egipto son, en su mayoría, obras decorativas de escaso valor, y todas ellas, además, posteriores á la época griega (figuras 106 y 107). El Egipto ha suministrado una serie de buenos retratos realistas, pertenecientes á los primeros siglos del Imperio romano, y constituyen preciosos modelos de la pintura á la cera (*encáustica*). Pero, en defecto de las obras de Polignoto ó de Micon, poseemos los vasos pintados de su época, inspirados por su estilo y por los motivos decorativos que crearon esos maestros. El Louvre posee la colección más rica y quizá la mejor clasificada de cuantas existen en el mundo; bastarán algunas palabras para indicar las divisiones esenciales de la cerámica griega.

Anteriormente nos ocupamos de los vasos micenianos (1600

(1) En el centro está la novia conversando con una mujer (paraninfa); hállase sentada en el umbral de la habitación, y ambas mujeres están coronadas. Al lado de la paraninfa, otra mujer sostiene una patera con el aceite para las libaciones. A la izquierda, los preparativos para el baño; á la derecha, la celebración de un sacrificio. Esta pintura fué descubierta en Roma el año 1606, y perteneció al principio al Cardenal Aldobrandine; de aquí el nombre con que se la conoce aún hoy día.



FIG. 107.—PARIS EL FRIGIO JUZGANDO
Á LAS TRES DIOSAS.
Pintura de Pompeya.



FIG. 108.—VASO DESCUBIERTO
EN EL DIPYLON DE ATENAS.
(Museo de Atenas).

á 1100 antes de Jesucristo), cuyo decorado está caracterizado por una aversión á la línea recta, dominando el ornamento vegetal y la forma marina. Del año 1100 al 750, próximamente, reina, ó, mejor dicho, reaparece, el estilo geométrico (1), es decir, una decoración compuesta de círculos aislados ó concéntricos, de líneas rotas, cruzadas, paralelas ó variadamente entrelazadas. En los vasos de ese género, los personajes y los animales mismos afectan tipos *estilizados*; las líneas, infinitamente variadas y sinuosas de la naturaleza, toman un ca-



FIG. 109.—VASO CORINTIO.
(Museo de Munich).
(WERMANN, Historia de la Pintura, tomo I. Seemann, editor).

(1) La cerámica decorada geoméricamente fué fabricada antes de la época micénica, no sólo en Grecia, sino en toda Europa, cuyo estilo persistió hasta la época del Imperio romano, y aún más allá de él.

rácter geométrico. La serie más interesante de esos vasos, en los que figuran batallas navales y cortejos funerarios, proceden del

cementerio ateniense del Dipylon (la *doble puerta*), de donde les proviene el nombre de vasos *dipylíanos* con que son conocidos (fig. 108). Hacia el año 750 aparece un nuevo estilo, caracterizado por una ornamentación desarrollada en zonas sobrepuestas, que recuerda las de los tapices orientales; llámase á esos vasos *corintios* (fig. 109). El fondo es amarillo claro; las figuras son negras, con realces blancos y violetas. Por último, hacia el año 600 comienza en la cerámica griega el tipo de ornamentación con figuras negras sobre fondo rojo, que dura hasta el año 500 próximamente, fecha esta en la que, poco á poco, aparece un nuevo estilo, consistente en pintar las figuras de rojo sobre fondo negro. Estas dos especies de vasos calificanse comúnmente con el nombre de *etruscos*, por haberse encontrado grandes cantidades de los mismos en las tumbas de la Etruria, si bien esta designación es inexacta, toda vez que los vasos fabricados, al menos en el siglo v, eran de Atenas, y todos los del *buen estilo* descubiertos en la Etruria son de procedencia ateniense. El estilo de los vasos con figuras negras es arcáico, pero atestigua ya una grande y notable seguridad en el dibujo (fig. 110). Entre los vasos con figuras rojas que Atenas produjo en gran can-



FIG. 110.—ATENEA SUBIENDO Á SU CARRO.
VASO GRIEGO CON FIGURAS NEGRAS.
(Museo de Wurzburg).

Entre los vasos con figuras rojas que Atenas produjo en gran can-



FIG. 111.—EDIPO Y LA ESFINGE.
FONDO DE UNA COPA CON FIGURAS ROJAS.
(Museo del Vaticano).

tividad, del año 500 al 400, y que siguieron aún fabricándose en el siglo IV (fig. 111), hay obras maestras, firmadas por alfareros ó pintores; tres, al menos de esos artistas — Eufronios, Duris y Brigos —, merecen ser generalmente conocidos.

Una de las clases más interesantes de vasos atenienses la forman los lekytos, de fondo blanco con figuras polícromas, fabricados especialmente para ser depositados en las tumbas. Los asuntos se relacionan, en la mayoría de ellos, con el culto de los muertos. Hay una delicadeza tal, que no



FIG. 112.—LEKYTO BLANCO ATENIENSE.
(Museo de Atenas).



FIG. 113.—ÁNFORA DE CANOSA
CON REPRESENTACIÓN
DE LOS INFIERNOS.
(Museo de Munich).

en esas obras de cerámica dibujos de han sido, aun hoy día, superados; por ejemplo, la escena en que Hipnos (el Sueño) y Tanatos (la Muerte), en presencia de Hermes (Mercurio), llevan, con gran expresión de ternura, una joven á la tumba (fig. 112).

Después de la guerra del Peloponoso, Atenas dejó de ser el centro exclusivo de la fabricación de vasos; grandes talleres se establecieron en la Italia meridional. Allí es en donde se modelaron y pintaron los vasos enormes que llaman la atención del visitante desde que entra en los Museos, si bien esas pinturas son, frecuentemente, muy mediocres. La reproducida en la figura 113 es, sin embargo, muy hermosa; ejecutada esa pintura en una ánfora de grandes dimensiones, que se conserva en el Museo de Munich, representa el mundo infernal, asunto tratado con bastante frecuencia en esa época (hacia el año 350), pero muy

raro en el período más esplendente del arte de la cerámica.

La fabricación de los vasos con figuras rojas cesó también en Italia hacia el año 280 antes de Jesucristo; fueron reemplazados

por otros con fondo negro ó rojo ornados de relieves, y que constituyen verdaderas imitaciones de los vasos de metal. Los relieves se obtenían por medio de moldes, pudiéndose así multiplicar fácilmente los ejemplares; esto fué un trabajo industrial en el sentido moderno de la palabra. En la cerámica pintada quizá no hay un solo ejemplo de dos vasos absolutamente idénticos; los obreros



FIG. 114.—TIPOS DIVERSOS DE VASOS GRIEGOS.

Parte superior, de izquierda á derecha: *Hidria*, *lekyto*, *ánfora*, *enochoi*, *crátera*.

Parte inferior: *Cántaro*, *aríbalos*, *copa*, *rhyton*, *lekyto aríbalisco*.

(*Museo del Louvre*).

atenienses tenían horror á la copia servil, y no trabajaban con ayuda de patrones ó estarcidos.

Los tipos de vasos griegos son muy variados: una imagen de conjunto bastará para dar á conocer los principales (fig. 114). Los nombres de la mayoría de ellos nos son desconocidos, designándolos por medio de números en los tratados de cerámica.

Más atractivo es aún el estudio de las figulinas, que los griegos no cesaron de modelar desde los tiempos micenianos. Nos dejaron todo un pueblo de estatuillas, representando dioses y diosas, héroes y genios, hombres y mujeres, en las ocupaciones ó placeres éstos, de la vida familiar; caricaturas, animales y copias reducidas de estatuas célebres. Además de estas estatuillas, hay bajo relieves, que frecuentemente servían para decorar templos y casas. Casi

todas la ciudades y muchas necrópolis antiguas han suministrado barros cocidos; eran éstas las obras de arte menos estimadas, y á la vez eran las que se escogían con más predilección para servir de exvoto á los dioses ó para proporcionar compañía á los difuntos. Bajo ese punto de vista, las dos necrópolis más célebres son la de Tanagra, en la Beocia, y la de Mirina, en el Asia menor (entre Smirna y Pérgamo). En Tanagra existían figulinas de todas las épocas, pero las más hermosas, las del siglo IV, reflejan la influencia de Praxíteles. Son esas obras, sobre todo, mujeres cubiertas con largas vestiduras; frecuentemente llevan sombreros y abanicos, teniendo una coquetería y una gracia verdaderamente encantadoras (fig. 115). En Mirina, las más hermosas figulinas son posteriores á la época de Alejandro, y presentan un carácter muy diferente á las primeras. Esta necrópolis ha suministrado figuras de mujeres y de efebos en gran abundancia, vestidos ó desnudos, ejecutando juegos, cabriolas ó movimientos violentos (figura 116). Hay en esas obras un eco de las escuelas asiáticas de escultura, apasionadas por el movimiento y la vida exuberante, á las cuales debemos el friso del gran altar de Pérgamo. También el arte alejandrino, con su gusto por las escenas familiares y las caricaturas, ha ejercido una influencia manifiesta sobre los espiritua-



FIG. 115.—FIGULINA DE TANAGRA.

(Museo del Louvre).



FIG. 116.—BARROS COCIDOS DE MIRINA.

(Museo del Louvre).

(Necrópolis de Mirina.—Fontemoing, editor).

les coroplastas de Mirina. Ningún Museo se presta mejor que el del Louvre para el estudio de los series de Smirna, Chipre, están ricamente represen-



FIG. 117.—TRIUNFO DE AUGUSTO,
VENCEDOR EN ACCIO.

Grandor dos veces y media su tamaño natural.
(Museo de Boston).

se llaman *entalles*, distinguiéndose de los *camafeos* en que las imágenes de éstos son en relieve, no sirviendo para sellos, sino usándose como joyas.

De todos los objetos antiguos, las piedras grabadas son los únicos que han llegado hasta nosotros en el mismo estado que tenían cuando los antiguos las usaban. Poseemos entalles de todas las épocas del arte, en los que puede seguirse la sucesión de estilos y la influencia de las grandes escuelas de escultura. Entre tantas gemas, que son verdaderas obras maestras, es sumamente difícil escoger un ejemplo. Nuestra figura 117 reproduce un entalle, conservado hoy día en Boston, y que representa el triunfo de Augusto en Accio; largo de apenas dos centímetros, tiene toda la finura y toda la amplitud de estilo de un bajo relieve histórico.

La moda de los camafeos tallados en sardónica de varias capas comenzó en la

tadas al lado de las de Tanagra y Mirina.

Desde la época micénica, el grabado sobre piedras duras era practicado en todo el mundo griego. Conócense centenares de piedras grabadas de estilo minoano y micénico, descubiertas todas especialmente en las islas del Archipiélago. Esas piedras servían de sellos, habiéndose encontrado las improntas de ellas en las tablillas de barro cocido. Las piedras grabadas en hueco



FIG. 118.—PTOLOMEO FILADELFO
Y LA REINA ARSINOÉ.

(Camafeo del Museo de Viena).

época de Alejandro y duró hasta el siglo iv del Imperio romano. El camafeo más grande que se conoce representa la apoteosis de Tiberio, y se conserva en el Gabinete de Medallas de París. Los dos más hermosos, en los que están reunidos los retratos de Ptolomeo Filadelfo y de su mujer, pertenecen á los Museos de Viena y de San Petersburgo (fig. 118). Esos maravillosos camafeos datan, indudablemente, del siglo iii antes de Jesucristo; deben tenerse entre las obras maestras más perfectas del arte, y jamás han sido igualadas por los modernos.

Si el arte de grabar los sellos es muy antiguo, el de acuñar las monedas es relativamente reciente: ni Asiria ni Egipto lo conocieron. Las monedas griegas más antiguas son del siglo vii, y fueron fabricadas en la costa de Asia, y sólo á partir del siglo v es cuando llegan á ser verdaderas obras de arte bajo la influencia de Fidias. Pero en esto no es Atenas la que puede reivindicar la supremacía. Las monedas más hermosas fueron acuñadas en Sicilia, en donde grabadores de genio, como Eveneto y Cimon, firmaron frecuentemente sus obras. Las incomparables monedas sicilianas, acuñadas en la segunda mitad del siglo v, atestiguan la superioridad del arte griego en el mismo concepto que el Hermes de Praxíteles y la Venus de Milo; el perfil de la ninfa Aretusa es quizá la cabeza griega más exquisita que hoy conocemos (fig. 119). Indudablemente existen hoy día monedas de acuñación moderna, como las libras inglesas, con la efigie de San Jorge y la encantadora *Sembradora* de Roty; pero la superioridad de los griegos en ese aspecto del arte es incontestable y obedece, en parte, á una causa completamente material. Las monedas modernas, acuñadas por medio de troquel y destinadas á ser apiladas, son planas, desprovistas de acentuación enérgica en el modelado; las antiguas eran siempre más ó menos globulosas, lo que permitía acusar mucho mejor la imagen y darle más relieve.

No he pretendido pasar revista á los productos infinitamente variados de la industria griega, sino únicamente señalar el interés grande que tienen para la historia general del arte. Aquellos que



FIG. 119.—MONEDA DE PLATA DE SIRACUSA (ANVERSO Y REVERSO).

estén persuadidos de esta verdad, encontrarán en los Museos enseñanzas y satisfacciones que frecuentemente escapan a los demás, y podrán darse cuenta de que la materia y las dimensiones de las obras importan poco: que el estilo es lo esencial, y que el genio griego ha dejado impresa su huella en todo lo que ha salido de manos de un obrero de ese pueblo.

BIBLIOGRAFIA.—M. COLLIGNON, *Manuel d'Archéologie grecque*, París, 1884.

E. BABELON y A. BLANCHET, *Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, París, 1895; H. B. WALTERS, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum*, Londres, 1890; S. REINACH, *Bronzes figurés de la Gaule romaine*, París, 1894; A. DE RIDDER, *Catalogue des bronzes d'Athènes*, 2 volúmenes, París, 1894-1896; *Miroirs grecs à reliefs (Monuments Piot*, tomo IV, página 77); A. DUMONT y E. POTTIER, *Miroirs grecs ornés de figures au trait (Les Céramiques de la Grèce propre*, tomo II, París, 1890, página 167).

H. DE FONTENAY, *Bijoux anciens et modernes*, París, 1887; A. DARCEL, *La Technique de la Bijouterie ancienne (Gazette des Beaux-Arts*, 1888, tomo I, página 146); K. HADAGZEK, *Der Ohrschmuck der Griechen*, Viena, 1903.

H. DE VILLEFOSSE, *Le Trésor de Boscoreale (Monuments Piot*, tomo IV, 1890); E. PERNICE y FR. WINTER, *Der Hildesheimer Silberfund*, Berlín, 1902; KONDAOFF, TOLSTOI, S. REINACH, *Antiquités de la Russie méridionale*, París, 1892.

P. GIRARD, *Histoire de la Peinture antique*, París; A. MICHAELIS, *Opusculo citado*, página 65; U. WILCKEN, *Hellenistische Porträts aus El-Faijüm (Arch. Anzeiger*, 1889, página 1); G. EBERS, *Antike Porträts*, Leipzig, 1893; P. GAUCKLER, artículo *Musivum opus* en el *Dictionnaire des Antiquités*, de Saglio (véase del mismo, *Monuments Piot*, tomo III, página 177, tomo IV, página 233).

H. B. WALTERS, *History of ancient pottery*, 2 volúmenes, Londres, 1905; O. RAYET y M. COLLIGNON, *Histoire de la Céramique grecque*, París, 1888; E. VON ROHDEN, artículo *Vasenkunde* en los *Denkmäler*, de Baumeister, tomo III, Munich, 1888; S. REINACH, *Répertoire des Vases peints grecs et étrusques*, 2 volúmenes, París, 1890 (con bibliografía completa de la cerámica); E. POTTIER, *Catalogue des Vases antiques du Louvre*, 3 volúmenes, París, 1896-1906 (contiene un álbum); *Etude sur les lécythes blancs attiques*, París, 1883; *La Peinture industrielle des Grecs*, París, 1898; *Le Dessin par ombre portée chez les Grecs (Revue des Etudes grecques*, 1898, página 355, origen de la pintura con figuras negras). *Etudes de Céramique grecque (Gazette des Beaux-Arts*, 1902, tomo I, página 10); *Douris*, París, 1905; H. B. WALTERS (y otros), *Catalogue of Vases in the British Museum*, 3 volúmenes, Londres, 1893 y siguientes; P. HARTWIG, *Die griechischen Meisterschalen*, Stuttgart, 1893; FURTWÄENGLER y REICHHOLD, *Griechische Vasenmalerei*, Munich, 1900-1904 (publicación de gran precio); W. KLEIN, *Griechische Vasen mit Meistersignaturen*, 2.ª edición, Viena, 1887; A. JOUBIN, *De Sarcophagis clazomenis*, París, 1901 (sarcófagos, de arcilla, pintados, descubiertos en Clazomènes); J. DÉCHELETTE, *Les vas. s ornés (con relieves) de la Gaule romaine*, París, 1904.

F. WINTER, *Die antiken Terrakotten*, 2 volúmenes, Berlín, 1903 (repertorio de tipos); E. POTTIER, *Statuettes de terre cuite*, París 1890; *Les Terres cuites de Myrina (Gazette des Beaux-Arts*, 1886, tomo I, página 265); E. POTTIER y S. REINACH, *La Nécropole de Myrina*, 2 volúmenes, París, 1887; H. LECHAT, *Tanagra (Gazette des Beaux-Arts*, 1893, tomo II, página 1).

E. BABELON, *La Gravure en pierres fines*, París; *Les Camées antiques de la Bibliothèque Nationale (Gazette des Beaux-Arts*, 1898, tomo I, página 27); S. REINACH, *Pierres gravées*, París, 1895; A. FURTWÄENGLER, *Antike Gemmen*, 3 volúmenes, Leipzig, 1900.

F. LENORMANT, *Monnaies et Médailles*, París; R. WEL, artículo *Münzkunde* en los *Denkmäler*, de Baumeister, tomo II, Munich, 1887; E. BABELON, *Traité des monnaies grecques et romaines*, tomo I, París, 1901; A. BLANCHET, *Les Monnaies grecques*, París, 1894; *Les Monnaies romaines*, París, 1895; HILL, *Handbook of Greek and Roman coins*, Londres, 1890; BARCLAY HEAD, *Historia numorum*, Londres, 1883; *Coins of the Ancients*, Londres, 1899, P. GARDNER, *Types of Greek coins*, Cambridge, 1883; G. MACDONALD, *Coin Types*, Glasgow, 1905; A. EVANS, *Syracusan medallions*, Londres, 1892; TH. REINACH, *L'histoire par les monnaies*, París, 1903.

W. FROEHNER, *La Verrerie antique (Collection Charvet)*, París, 1879.



EL ARTE ETRUSCO Y EL ARTE ROMANO

Establecimiento en Etruria de los emigrantes lidios.—Monumentos y objetos decorativos etruscos.—Los llamados vasos etruscos, importados á este país, y de fabricación ateniense.—Las pinturas de la tumba llamada de *François* en Vulci.—Los retratos etruscos, hechos en barro cocido.—La invasión del arte griego en Italia.—La evolución del arte propiamente romano.—Su manifestación en la arquitectura.—El Coliseo.—El uso de la bóveda.—El Panteón y la Basílica de Constantino.—Arcos de Triunfo.—La reacción arcáica en tiempos de Augusto.—Esa tendencia se borra en tiempos de Claudio, para reaparecer en el reinado de Adriano.—El tipo de Antinoo.—Retratos de la época Imperial.—Influencias orientales y decadencia del arte romano.—Los frescos de Pompeya.—Las pinturas del Casino Rospigliosi.—Análisis del arte romano.

HACIA el año 1000 antes de Jesucristo, emigrantes venidos por mar de la Lidia, comarca del Asia Menor, se establecieron en la Italia central, y, mezclándose con los pueblos indígenas, constituyeron los fundamentos de la confederación etrusca.

La Etruria fué conquistada por los romanos en 283 antes de Jesucristo. Hasta esta época, y durante cuatro siglos, disfrutó de una civilización floreciente, de

la que nos quedan numerosos monumentos, murallas, ruinas de templos, grandes tumbas decoradas con pinturas y relieves, estatuas, sarcófagos, tierras cocidas, objetos diversos de bronce y joyas de oro. En cuanto á los vasos pintados, llamados *etruscos*, conviene repetir que son, en su mayor parte, vasos áticos importados en Etruria. Lo que esta civilización tenía de



FIG. 120.—AQUILES INMOLANDO
Á LOS PRISIONEROS TROYANOS.

Fresco etrusco de una tumba de Vulci.

(WÆERMANN, *Historia de la pintura*, tomo I.
Seemann, editor).

original era su fondo de rudeza italiana. Por lo demás, sólo es un reflejo de la Grecia, primero de la Grecia asiática, y luego de Atenas, que exportó á Etruria millares de vasos pintados y de objetos de arte de todas clases, debido á que, á más de poseer los etruscos recursos para pagarlos, tenían gusto en adquirirlos.

Sin embargo, hubo en Etruria escuelas locales que produjeron, imitando á los griegos, pero sin abdicar su temperamento, obras importantes, como las curiosas pinturas de la tumba llamada de *François* (1), en Vulci, en las que se ve á Aquiles inmolando los



FIG. 121.—SARCÓFAGO ETRUSCO
LLAMADO «TUMBA LIDIA».
(Museo del Louvre).

prisioneros troyanos á los manes de Patroclo (figura 120). El asunto es griego, pero la manera de estar tratado es muy etrusca; el Caronte, armado de un mazo, es desconocido del arte helénico, encontrándose, en cambio, con análogo aspecto en la Galia romana, prueba de que pertenece al fondo antiguo de la mitología occidental. En el estilo hay algo de la precisión y del rudo vigor, que se admirará, diez y ocho siglos más tarde, en los frescos de Mantegna, en Padua, y de Signorelli, en Orvieto. No es menor el poder y originalidad de los numerosos retratos etruscos en tierra cocida, de los cuales algunos son figuras enteras (fig. 121). Estas obras son del todo indígenas, y, en ellas, el sentimiento de la vida, la preocupación del parecido individual y el desdén por todo lo que sea abstracto y típico, nos muestran un gusto que nada tiene de helénico, un gusto hijo del terruño.

Lo que llamamos arte romano no es solamente, como se repite, el arte helénico importado ó copiado en Italia. No hay duda de que la imitación de las obras de Grecia ha desempeñado un papel importante en el arte romano. Desde el siglo III antes de Jesucristo, las victorias de sus generales

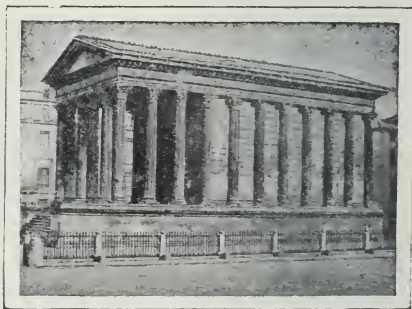


FIG. 122.—TEMPLO ROMANO
LLAMADO LA «MAISON CARRÉE», EN NIMES.

(1) Nombre de un explorador de profesión que trabajó en Etruria durante la primera mitad del siglo XIX.

enriquecieron á Roma con una multitud de obras maestras griegas, traídas de Sicilia y de la Italia meridional; más tarde, pasado el año 150, empezó el saqueo metódico de Grecia y del Asia Menor, ora por los jefes de los ejércitos y los pretores, ora por los particulares influentes. Además, la



FIG. 123.—EL COLISEO DE ROMA.

riqueza de Roma atrajo á los artistas griegos, que encontraron compradores de las imitaciones ó copias de las obras clásicas; las habitaciones, las casas de recreo, los jardines de los romanos opulentos,

como Lúculo y Craso, eran verdaderos Museos. Esta afición al arte se generalizó aún más bajo el Imperio. Todo el mundo sabe que una erupción del Vesubio enterró, en el año 79 de nuestra Era, á Pompeya y Herculano, y que, desde 1753, se ha desescombrado la mitad de Pompeya, encontrándose en esta ciudad de tercer orden, más pinturas, estatuas y estatuillas

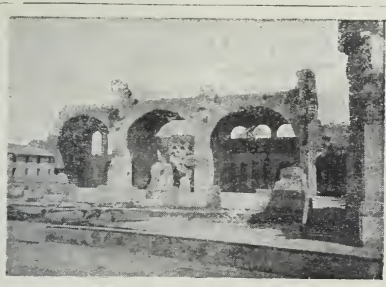


FIG. 124.—RUINAS DE LA BASÍLICA DE CONSTANTINO, EN ROMA.

que se encontrarían hoy en la mayor parte de nuestras ciudades. Sin embargo, la invasión del arte griego en Italia no impidió el

desarrollo paralelo de un arte romano, que parece, bajo ciertos aspectos, la continuación del arte indígena de la Italia, más bien que una forma degenerada del arte helénico.

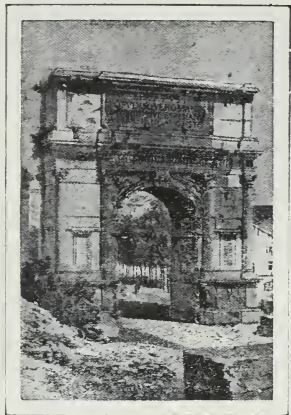


FIG. 125.—ARCO DE TITO,
EN ROMA.

ta-banda, pero también construyeron grandes bóvedas y cúpulas, como la del Panteón de Roma, de las que no existen ejemplos en la arquitectura griega clásica. Ya hemos visto que estas cúpulas no eran desconocidas por los asirios, y es probable que los etruscos recibieran su fórmula de Oriente, transmitiéndola después á los romanos.

Desde hace algunos años se sabe que la bóveda del Panteón de Roma no se edificó en tiempo de Augusto, sino en el de Adriano (117-138). Es esta una fecha importante en la historia del arte, por señalar el advenimiento definitivo de un sistema de construcción cuyo desarrollo debía producir la

La arquitectura romana ha cubierto al mundo de grandes monumentos, templos, termas, teatros, circos, anfiteatros, arcos de triunfo y columnas, elocuentes testigos de la grandeza del Imperio y de su prosperidad. Los templos y los teatros están inspirados en los modelos griegos (fig. 122); pero los anfiteatros, como el Coliseo de Roma, son una novedad en la historia del arte (figura 123), y los arcos triunfales parece ser que tuvieron su prototipo en las puertas de las ciudades etruscas, más bien que en los monumentos conmemorativos del mundo helénico.

Los romanos, siguiendo el ejemplo de los griegos, emplearon la pla-



FIG. 126.—VISTA DEL ACUEDUCTO ROMANO
LLAMADO «PONT DU GARD».

(Cliché Neurdein).

arquitectura bizantina, la románica y, en cierto modo, la gótica. Desde el siglo I de la Era cristiana hasta la conclusión de San Pedro de Roma, en el siglo XVI, el problema de la bóveda no ha dejado de preocupar á los arquitectos, y las diversas soluciones que le han dado han influido poderosamente en la sucesión de los estilos.

La arquitectura abovedada es tan romana, que continúa evolucionando cuando la estatuaria no produce ya más que obras medianas. La Basílica de Constantino, edificada después del año 305, con sus tres bóvedas colosales, de las que una, la del centro, tenía 25 metros de ancha por 35 de alta, nos revela un gran progreso sobre las construcciones anteriores (fig. 124); sirvió de modelo á los arquitectos del Renacimiento.

Bramante, cuando concibió el plano de San Pedro, quiso, según decía, «levantar el Panteón sobre la Basílica de Constantino».

Entre los arcos de triunfo, el de Tito, que conmemora la ruina de Jerusalén (70 de nuestra Era), y el de Benevento, construido en tiempo de Trajano, se recomiendan por una real belleza de ejecución (fig. 125); los demás, sólo pueden servir de estudio para los arqueólogos. Otro tanto puede decirse de los inmensos trabajos de utilidad pública, acueductos (fig. 126), puentes, aduanas, desagües, que Roma ha diseminado por la superficie del Imperio; basta sólo con mencionarlos. Un carácter de la arquitectura en la época romana, que la pone en contacto con la de Asiria y Egipto, es la preocupación de lo

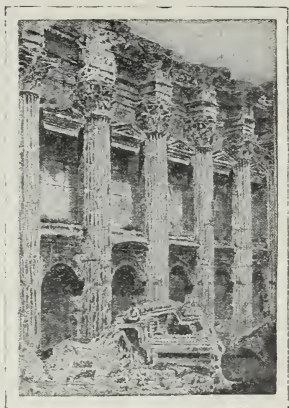


FIG. 127.—INTERIOR DEL PEQUEÑO TEMPLO DE BALBECK (SIRIA).



FIG. 128.—LA LEONA Y SUS CACHORROS.

Bajo relieve en el Museo de Viena.

(WICKHOFF, *Wiener Genesis*.—Tempsky, editor).

colosal, siendo ejemplos de ello los templos de Balbeck y de Palmira, en Siria (fig. 127). Estos templos, imitados de modelos griegos, nos asombran por su magnitud, siendo su



FIG. 129.—FRAGMENTO DEL ALTAR DE LA PAZ (REPRESENTACIÓN DE UN SACRIFICIO). (WICKHOFF, *Wiener Genesis*. Tempsky, editor).

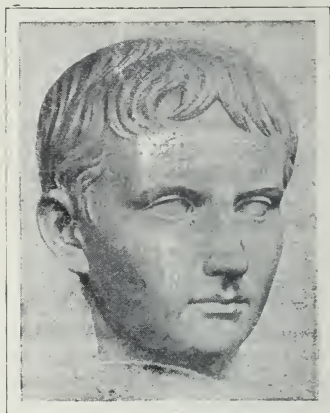


FIG. 130.—AUGUSTO JOVEN. (*Museo del Vaticano*). (WICKHOFF, *Wiener Genesis*.—Tempsky, editor).

decoración tan descuidada como abundante. Pero este exceso, aunque sea contrario á nuestros gustos, no está desprovisto de originalidad; á lo que parece, en Siria, sobre todo, fué donde se

elaboró un nuevo estilo del que debía surgir el arte decorativo bizantino.

Los escultores de Pér-gamo y de Rodas habían abusado de lo patético. Hacia el año 100 antes de nuestra Era, prodú-jose una reacción cuyos centros fueron Atenas y Alejandría; se volvió á los modelos de los siglos v y iv y hasta se imitaron las obras arcáicas; representáronse, en los relieves y en las pin-



FIG. 131.—BAJO RELIEVE DEL ARCO DE TITO. TRIUNFO DEL EMPERADOR.

turas, escenas graciosas y en ocasiones idílicas (fig. 128). Esta tendencia prevaleció en la época de Augusto, encontrándose su sello en los hermosos fragmentos del altar de la Paz (13 antes de Jesucristo), de un trabajo minucioso, que recuerda el del cincelado (fig. 129), y hasta en los retratos del tiempo de Augusto, como en la encantadora cabeza de Octavio joven, en el Vaticano, fría y distinguida como un busto de Canova (fig. 130). A partir de Claudio, este estilo elegante y un poco tímido cedió el puesto á

un arte más despreocupado de la tradición clásica, arte movido y en ocasiones dramático, según el cual se ejecutaron los relieves

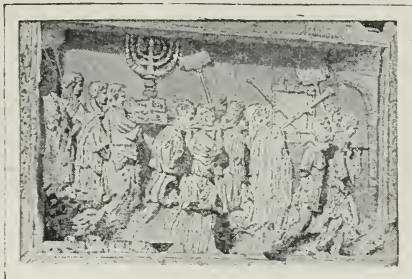


FIG. 132.—BAJO RELIEVE DEL ARCO DE TITO. LOS DESPOJOS DEL TEMPLO DE JERUSALÉN, LLEVADOS EN TRIUNFO.



FIG. 133.—BAJO RELIEVE DE LA COLUMNA DE TRAJANO, EN ROMA. ESCENAS DE LA CAMPAÑA DE LOS ROMANOS CONTRA LOS DACIOS.

del arco de Tito (figuras 131 y 132), y los de la columna levantada por Trajano en su Foro en 113, representando las campañas de los romanos contra los dacios (fig. 133). Al lado de estos relieves históricos poseemos otros de un carácter más decorativo, en los que las hojas, las flores y los frutos están interpretados de una manera realista, y donde la ornamentación vegetal aparece libre de las convenciones que regían al arte griego clásico, poseedor de la palmeta y de la hoja de acanto *estilizadas* (fig. 134). Esta escuela pintoresca y expresiva supo también emanciparse de las antiguas fórmulas en la representación de animales (fig. 135).

Desde la época alejandrina se observan, aunque en corto número, los signos precursores de esta vuelta al naturalismo. Pero este cambio fué poco duradero. Para encontrar nuevos ejemplos de una decoración floral tomada directamente de la naturaleza, la historia del arte ha de franquear diez siglos y llegar hasta la arquitectura gótica.

Después de Trajano, muerto en 117, comenzó una nueva reacción ática y arcaizante, que se manifestó, sobre todo, bajo Adriano, por la ejecución de gran número de copias de esculturas clásicas y por la creación del tipo ideal de Antinoo, el favorito de Adriano, inspirado en las tradiciones de los siglos v y iv antes de Jesucristo. Las numerosas estatuas erigidas en honor de Antinoo, después de su muerte prematura y misteriosa, son frías imitaciones de obras griegas, no teniendo nada de común con el realismo del retrato romano (figs. 136 y 137).

Pasada la mitad del siglo II, la escultura romana degeneró en Italia. Aunque todavía se encuentran algunos hermosos bustos de emperadores, como los de Caracalla y Gordiano, el arte plástico sufrió, cada día más, el influjo de las escuelas desarrolladas en Asia Menor y en Siria. En estos ricos países, que nunca fueron romanos más que de nombre, florecía

una especie de arte helenístico orientalizado, accesible á las influencias de la Persia de los Sasanidas; de este arte, que sólo conocemos aún imperfectamente, fué de donde salió, al menos en parte, el arte bizantino.

Aparte los relieves históricos, cuyos más hermosos ejemplos nos ofrecen el arco de Tito y los edificios de Trajano, la escultura de la época imperial produjo una multitud de excelentes retratos estudiados del natural y presentando un sorprendente carácter de individualidad. Estos retratos realistas no se refieren sola-



FIG. 134. — PILASTRA DEL MONUMENTO DE LOS HATERII. (Museo de Letrán, en Roma). (WICKHOFF, *Wiener Genesis*. Tempisky, editor).

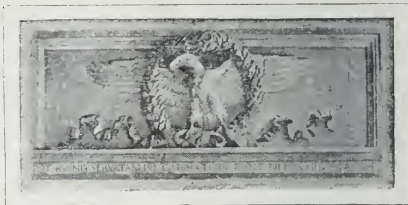


FIG. 135. — ÁGUILA. BAJO RELIEVE EMPOTRADO EN LA IGLESIA DE LOS SANTOS APÓSTOLES, EN ROMA. (WICKHOFF, *Wiener Genesis*. — Tempisky, editor).

mente al arte helenístico, sino que son el signo de una vuelta á las tradiciones del antiguo arte italiano. En este sentido, es interesante comparar un retrato de Augusto, obra de un taller griego de Roma, con un retrato de Nerva, posterior en un siglo, y en el que la tendencia realista se afirma con tanto vigor como en un retrato de Donatello ó de Verrochio (fig. 138).

La pintura de la época romana nos es conocida por los numerosos frescos de Pompeya y por las paredes de casas y tumbas decoradas con estuco en



FIG. 136.—CABEZA DE ANTINOO
CORONADA DE YEDRA Á LA MANERA
DE DIONISIOS.

*(Vaciado en la Universidad de Strasburgo,
tomado de un original perdido).*



FIG. 137.—ANTINOO REPRESENTADO
Á LA MANERA DE DIONISIOS.

(Museo del Vaticano).

Roma y en las provincias. También poseemos, del siglo II al IV, las primeras obras de la pintura cristiana en las Catacumbas. Nada digo de los mosaicos, en extremo numerosos en Italia, y, sobre todo, en Africa, porque no son, hablando con propiedad, obras de arte; pero siempre merecerán se les tome en cuenta cuando se estudie la evolución de la ornamentación.

La pintura romana está lejos de ser una mera continuación de la pintura helénica. Al lado de obras griegas, que se reconocen por el vigor del dibujo y en la imitación, más ó menos sensible, de los relieves, encontramos, desde mediados del siglo I, sobre todo en Pompeya, las huellas de un estilo

original. Este estilo tiene alguna semejanza con el de los impresionistas modernos; procede por manchas de color y de luz que, á veces, son de un efecto encantador. Algunas decoraciones murales de Pompeya, ejecutadas en este estilo, no han sido sobrepujadas en nuestros tiempos. ¿Nació este estilo en Roma ó en Alejandría? Difícil es decirlo; pero es lo cierto que floreció en Italia y que no conocemos ningún ejemplo fuera de ella. En la misma Roma se encuentra un modelo sorprendente, el *Eros de la escalera*, del



FIG. 138.—RETRATOS DE NERVA Y DE AUGUSTO.

(Museo del Vaticano, en Roma.—Cliché Anderson, Roma).

Casino Rospigliosi, pintura al fresco de una ejecución tan libre que gustosamente se atribuiría á Fragonard (fig. 139).

Por lo dicho se comprende que la idea, forjada de ordinario, de que el arte romano es una larga y monótona decadencia, es tan contraria á la realidad como á las leyes de la historia. Lo que es incontestable es la evolución descendente del arte helénico y de la tradición clásica, que se mezcló con elementos orientales en Asia, conservando su gusto por los tipos y las fórmulas, que se fijó más tarde en el arte bizantino. Pero al lado de este arte envejecido creció, desde el siglo I, un realismo, que bien puede calificarse de romano, puesto que sus más hermosas obras se produjeron en Roma, y cuyas raíces parece debió tenerlas en el suelo italiano. Durante la Edad Media, los dos principios opuestos permanecieron frente á frente. El arte bizantino influyó largo tiempo, como una pesadilla, sobre los países de Occidente; pero



FIG. 139.—EROS DE LA ESCALERA. PINTURA ANTIGUA EN EL CASINO ROSPIGLIOSI, EN ROMA.

(WICKHOFF, *Wiener Genesis*, Tempsky, editor).

llegó el día en que el realismo italiano recobró sus derechos, al contacto del realismo francés del siglo XIV, surgiendo de aquí el Renacimiento. Todavía hoy se mantiene el arte bizantino en Grecia, en Turquía, en Rusia, en el antiguo dominio religioso de Bizancio, mientras que los países occidentales tienen un arte en un todo diferente, que se refiere al realismo romano.

BIBLIOGRAFÍA.—J. MARTHA, *L'Art étrusque*, París, 1800; *Archéologie étrusque et romaine*, París; A. CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, tomo I, París, 1800; F. WICKHOFF, *Roman art*, traducción de EUGENIO STRONG, Londres, 1900 (en alemán lleva el título de *Wiener Genesis*); J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901; E. COURBAUD, *Le Bas-relief romain*, París, 1899; M. COLLIGNON, *Style décoratif à Rome au temps d'Auguste* (*Revue de l'Art*, 1897, tomo II, página 97); E. PETERSEN, *Ara Pacis Augustae*, Viena, 1903; A. MAU y F. KELSEY, *Pompeii, its life and art*, Londres, 1899; R. CAGNAT, *La Résurrection d'une Ville antique, Timgad* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, tomo II, página 209); ALOIS RIEGL, *Die spätromische Kunst-industrie*, Viena, 1901 (véase *Byzantinische Zeitschrift*, 1902, página 203); J.-J. BERNOULLI, *Römische Ikonographie*, 4 volúmenes, Stuttgart, 1802-1804.—Hay muchos grabados de monumentos de arquitectura en las ediciones ilustradas de la *Histoire des Romains* y de la *Histoire des Grecs*, de V. DURUY, publicadas en castellano por la Casa Montaner y Simón, de Barcelona.



APÉNDICE PRIMERO

EL ARTE ANTIGUO ESPAÑOL

Caracteres generales de la Historia de España y su influencia en el arte español. — Manifestaciones artísticas prehistóricas. — Arte español con influencias orientales. — Arte indígena. — Las estatuas del Cerro de los Santos, el busto de Elche y el *Tesoro del Jávea*. — Influencias griegas. — El arte romano en España.

NUESTRO arte nacional presenta en su historia rasgos particularísimos, algunos de los cuales se deben al movimiento de invasiones extranjeras en nuestro suelo y á las relaciones internacionales que hemos sostenido constantemente en una ú otra forma. Así, una de las características de la historia artística nacional es, por un lado, la variedad de estilos extraños que se han sucedido en España, y, por otro, el no haber arraigado la mayoría de ellos, hasta el extremo de venir á ser completamente asimilados al temperamento nacional.

Al historiar el arte español hay que tener en cuenta, por lo tanto, la vida de relación que hemos sostenido con otros pueblos, así como los componentes étnicos del nuestro, sin olvidar las condiciones geográficas del suelo patrio, toda vez que éstas han influido de una manera poderosa en el desarrollo de la historia nacional.

La forma de nuestra Península viene á ser casi la de una isla, pues de sus 586.000 kilómetros cuadrados, tiene su costa un desarrollo de 4.100 kilómetros lineales, y sólo 450 kilómetros el istmo que la une por Francia al continente europeo. Su situación geográfica (extremo Occidente de Europa) pudo haber sido una condición de aislamiento, si el mar no la hubiera compensado favoreciendo constantemente las emigraciones é inmigraciones que se han realizado en nuestra patria en el transcurso de su historia. El mar Cantábrico y el Atlántico han favorecido el contacto de España con los pueblos septentrionales y América; la proximidad de Africa y lo fácil de su comunicación con nuestra Península fueron un medio excelente para las inmigraciones de los pueblos orientales y africanos y para nuestras emigraciones en la costa de Africa: la costa mediterránea favoreció las invasiones fenicias, griegas y romanas, así como el contacto luego de España con la Península italiana y el pueblo bizantino, y, por último, el istmo pirináico fué el punto de entrada de los pueblos del centro y Norte de Europa.

En cuanto á emigraciones y correrías (belicosas ó comerciales y hasta de descubrimientos geográficos), mientras las comarcas del Norte dirigieron sus pasos hacia los países septentrionales, estableciendo corrientes de aproximación con Inglaterra, Holanda y Flandes, las del Este hacia el Sur y Oriente de Europa por los pueblos de la costa mediterránea y el Oeste y Sur de nuestra Península, hasta el fin de la edad medioeval y tiempos modernos, no se extendió, fuera del territorio nacional, buscando nuevos países en el Norte de Africa y en América.

Las condiciones geográficas interiores de España han tenido una gran significación, no sólo en su historia general, sino también en la artística. El sistema montañoso de nuestra Península, sus grandes valles y sus ríos caudalosos de largo y rápido curso, han sido causa determinante de una serie de modalidades históricas en el desarrollo y carácter de las formas artísticas nacionales. Gracias á esto ha sido posible un desenvolvimiento regional de nuestro arte, con caracteres perfectamente diferenciales entre sí: la arquitectura románica castellana, la catalana y la gallega; el mudéjar andaluz, el toledano y el aragonés; la pintura catalana, valenciana y castellana en sus períodos de formación hasta el siglo xvi, en que causas especiales anulan parte de las tendencias de cada región, estableciendo una gran uniformidad entre todas ellas.

Los orígenes del pueblo español siguen hasta el presente casi ignorados, á pesar de los estudios modernos, quedando el resultado presente de éstos las más de las veces reducido á meras hipótesis. Mientras unos pretenden que los iberos fueron un pueblo autóctono, otros creen que fué un pueblo invasor venido á España por el Norte de Africa. A esta invasión ibérica añádase la del pueblo *vasco*, ambos en época incierta (tal vez la edad del bronce). Lo cierto es que ambos pueblos quedan en la Península, se unen á la población indígena prehistórica, y con los celtas—venidos á España en el siglo iv antes de Jesucristo por los Pirineos, siendo de origen asiático y de familia aria—forman la base del pueblo español. Al lado de esas grandes invasiones de los tiempos antiguos hay que añadir las colonizaciones de los fenicios sidonitas en el siglo xiv, y en igual fecha las de los griegos de Rhodas; las de los fenicios de Tiro en el siglo xii, de los griegos fóceos en el viii y en el vi; las cartaginesas, también en el siglo vi, y, por último, la de los romanos en el iii. Posteriormente, y durante la dominación romana en nuestra Península, en el ii después de Jesucristo invaden los moros parte de Andalucía, siendo rechazados por los romanos; y un siglo más tarde, tribus de francos invaden el Noroeste de la Península, estableciendo allí una dominación de bastantes años.

Viene la Edad Media, y con ella nuevas invasiones en nuestro suelo patrio: las de los suevos, vándalos y alanos (año 409); los visigodos (414); los árabes (711); las correrías de los normandos en el siglo IX; invasión almorávide (siglo XI), y por último, los almohades en el siglo XII, acabando de producir un cambio radical en el dominio de razas de la España musulmana.

Toda esa diversidad de elementos étnicos, así como nuestras relaciones con pueblos extranjeros (por el comercio, la guerra, la dominación política y las peregrinaciones, como las compostelanas), influyeron de un modo poderoso, no sólo en la historia externa de nuestro arte, sino también en la formación de nuestro temperamento artístico nacional, siendo la pintura y la literatura las dos formas en que más poderosamente vinieron á sintetizarse elementos extraños tan diversos y en las que más ha resplandecido el genio nacional en toda su originalidad.

Pocos datos se conocen aún sobre la existencia en nuestra Península del hombre arqueológico; en la cueva de Perneras, en Murcia, y en la Pradera de San Isidro, junto al Manzanares, se han hallado objetos diversos de piedra tallada, hachas, raspadores, piedras arrojadizas, etc. Del período *mesolítico, magdalenense ó del reno* se conservan objetos fabricados preferentemente en hueso y asta (de ciervo en España, á diferencia de los países ultrapirináicos, en que son de reno).

En algunos puntos de nuestra Península (Perales de Tajuña, Bocairente y Salas de los Infantes) existen cuevas de planta cuadrada, trapezoidal, etc., destinadas á viviendas; hállanse agrupadas. Otro tipo de grutas existe también, verbigracia: las de Palmella en Portugal, que afectan la forma circular y servían de sepulturas.

Restos de ciudades lacustres los hay en la provincia de Gerona (Malavella) y en Galicia (lagos de las Lomas y de Carregal).

Como manifestaciones artísticas de los primitivos pobladores de España, deben citarse especialmente:

1.^a Unas placas de pizarra descubiertas en Portugal y en la provincia de Cáceres, representando ornamentaciones rectilíneas.

2.^a Unos idolillos encontrados en Carmona y en la provincia de Almería, pareciéndose mucho á los ídolos troyanos.

Y 3.^a Cuencos, orzas, ollas, copas y una especie de lámpara de barro con ornamentación lineal incisa y rellena de pasta blanca (como se presenta en la cerámica egipcia), encontrados en las provincias de Murcia, Málaga, Alicante, Guadalajara, etc.

Los monumentos megalíticos no ofrecen en nuestra Península caracteres muy variados á los de otros países. Se observa, sí, que los monumentos de las Baleares son muy diferentes á los de la

Península, y, en cambio, algunos de ellos, como los *talayots* (ó atalayas), son muy semejantes á las *nuraghes* de la Cerdeña, y las *navetas* parecen responder al mismo tipo de arquitectura funerario que en esa isla produjo los *giganteyas* (tumbas de los gigantes).

En la Península aparece un tipo especial de construcción digno de ser citado: es el *castro* (ó fortificación), en Galicia, y la *citania*, en Portugal (Miño), que presenta un tipo más acabado de ciudad.

La cerámica, en el período de transición del neolítico á la edad del metal, presenta un progreso evidente: su ornamentación es más sencilla, estando formada por triángulos, palmetas y escenas silvestres; su policromía es rica, hallándose rellenos los dibujos incisos por pastas coloreadas de verde, azul y rojo sobre tierra blanca. Las citanias han suministrado ejemplares de cerámica bastante parecidos á los de Micenas, así como en la ornamentación de algunos miembros arquitectónicos se nota un influjo del arte de los pueblos de la costa del Asia Menor.

Las construcciones neolíticas, esencialmente funerarias, revelan la existencia del culto á los muertos; los talayots y las citanias, el arte militar, y, por último, los objetos industriales con influencias extranjeras, la existencia de relaciones comerciales con países lejanos.

El primer pueblo que llega á España como colonizador, según testimonios literarios, fué el fenicio. Su influencia se extendió por la región del Mediodía, así como la de los griegos por Levante y la costa Nordeste. Quedó una zona intermedia, la del Surdeste, en las que las influencias fenicias y griegas, sumadas á la índole peculiar del pueblo indígena, produjeron un arte especial, como lo atestiguan las célebres esculturas del *Cerro de los Santos* (Albacete), el famoso busto de Elche (Alicante) y las alhajas ó *Tesoro de Jávea*. Enfrente de esos tipos artísticos hállanse los del centro de la Península, en que el trabajo de los iberos recibe indirectamente el influjo fenicio, y principalmente el griego, mientras que en la región Noroeste las antigüedades célticas y las celtibéricas acusan un gran retraso por hallarse libres del influjo civilizador de los pueblos coloniales.

La ciudad más importante del imperio colonial de los fenicios fué *Gadir*, y el día en que se descubran las ruinas del templo de Melcarte, medio sepultadas por las aguas, se adelantará mucho en el conocimiento de la historia y del arte fenicio en España.

Sin embargo, hoy día son numerosos los objetos exhumados pertenecientes á esa civilización, que van permitiéndonos dar cuenta de la importancia de la misma. Por un lado tenemos las

series interesantes de sepulturas en Cádiz, tipo sidonita, y los de forma antropeoide, tipo griego del siglo IV; por otro lado poseemos una rica colección de bronce descubiertos en Andalucía, Murcia y Valencia: entre éstos hay ejemplares interesantes de idolillos egipcio-fenicios, sirios, con influencia caldeo-asiria. En esa serie interesantísima hay que incluir un león descubierto en Bocairente (Valencia) y la esfinge de Balazote (Albacete), cuyo influjo, marcadamente oriental (los toros asirios y caldeos), va unido á la posible intervención del pueblo fenicio en ello.

A más de estas influencias orientales, los descubrimientos practicados hasta el día en nuestra Península nos permiten conocer otras muy sumariamente; unas como las púnicas (joyas de Cheste, Valencia, y grandes estelas con relieves en el Sur de la Sierra de Estepa), y otras mejor conocidas, cuales son aquellas que vienen unidas á influencias griegas.

Expuestas quedan en otro lugar de este apéndice las fechas probables de las grandes colonizaciones de los griegos en España. Tuvieron éstos que luchar, en el desarrollo de su imperio colonial, con los fenicios y luego con los cartagineses, llegando á establecer pactos, en virtud de los cuales se señalaban los límites de expansión colonial de uno y otro pueblo en nuestra Península. La *Hesperia* (ó territorio español habitado por los griegos), no sólo se desarrolló en la región Este, sino que fué extendiéndose hasta Portugal, Galicia y Asturias.



FIG. I.—BUSTO DE ELCHE.

El primer tipo de influencia aportado por los griegos fué el miceniano—Acrópolis de Tarragona, análoga á la de Tirinto—, semejanzas entre el sistema poligonal de los muros de las citanias de Briteiros y Sabroso y algunos muros de Menorca con los de Troya.

El segundo tipo es el del arcaísmo griego, puesta de manifiesto esta influencia en el Apolo del Museo de Tarragona—tipo del de Tenea—, un Centauro del Museo Arqueológico Nacional, algunas imágenes de Minerva y variados objetos encontrados en la costa levantina.

Pero lo más interesante del influjo griego, así como del progreso de nuestro arte primitivo, impulsado por aquél y en parte también por el fenicio, son las célebres esculturas halladas en el Cerro de los Santos, el busto de Elche (fig. I) y el tesoro de Jávea, que ya hemos citado.

Las primeras han dado lugar á una serie de controversias y de

estudios interesantísimos, habiéndose hecho ya la debida separación entre las falsas y las auténticas; el busto de Elche ha sido la piedra de toque para poder llegar á un exacto conocimiento de las estatuas del Cerro de los Santos, debiéndose al Sr. Mérida la parte mejor en ese trabajo de la crítica arqueológica.

Las conclusiones á que ésta ha llegado en esta interesantísima cuestión son las siguientes:

1.^a Esta serie de obras artísticas, manifestando una influencia greco-oriental, son producto de un arte indígena (ibero).

2.^a El busto de Elche, por los rasgos de su fisonomía y el plegado de los paños, acusa el influjo de la escultura griega del siglo v antes de Jesucristo.

3.^a Las estatuas del Cerro de los Santos marcan la imitación y degeneración del estilo que creó el busto de Elche, siendo, por lo tanto, posteriores á éste.

Y 4.^a El tesoro de Jávea, por sus caracteres, corresponde al mismo período que el de las esculturas del Cerro de los Santos.

Otros restos quedan de la influencia griega en nuestra Península, y son, éstos, numerosos ejemplares de cerámica.

La dominación romana en España, por su arraigo, sembró de variadas construcciones nuestro suelo, así como dejó en él obras de arte en número crecido, borrando por completo, aunque lentamente, las influencias anteriores.

En orden á la arquitectura existen restos de *Templos*: el de Hércules, en Barcelona; el de Augusto, en Tarragona, y los de Sagunto, Mérida, Evora, etc.—*Murallas*: las de Lugo, las de Ronda la Vieja y algunas más.—*Teatros*: los de Sagunto (fig. II) y Mérida, principalmente.—*Anfiteatro*: el de Itálica.—*Circos*: Sagunto, Tarragona y Toledo.—*Naumaquia*: de Mérida.—*Vías romana*: restos esparcidos en diversos puntos de la Península.—*Acueductos*: el célebre de Segovia, de la época de Augusto, y el de Tarragona.—*Puentes*: en Lérida, Martorell, Salamanca, etc. El de Alcántara, construído por Julius Lacer, y el de Mérida, del tiempo de Trajano.—*Casas romanas*.—*Tumbas*: la de los Scipiones, en Tarragona, perteneciente á una Cornelia; la de la familia de Pompeyo, cerca de Baena; la de los Antonios, en Sagunto, etc.—*Arcos conmemorativos*: el de Bará, Baños, etc.

La escultura romana tiene—como en general todo el arte de ese pueblo—una gran importancia en nuestra Península.

Así como la romanización en nuestro suelo fué incompleta durante mucho tiempo, persistiendo no pocos de los elementos indígenas á través del influjo romano, igual ocurre en el terreno del arte, subsistiendo muchas de las formas del arte indígena, inde-

pendientes unas veces de las romanas, y otras coexistiendo las primeras con éstas.

Pero llega un momento en que se produce en nuestra Península una cierta unificación artística, debida al influjo romano, como también éste realiza, por fin, en nuestro pueblo la unidad política y jurídica.

Fué nuestra Península asiento de numerosos influjos de arte extranjero, como ya hemos visto anteriormente; pero sin intensi-



FIG. II.—TEATRO ROMANO DE SAGUNTO.

dad, duración bastante y ambiente apropiado para ser asimilados por los elementos indígenas y constituir un arte ibérico importante y completo.

Con la dominación romana viene un cambio artístico; va borrándose poco á poco la labor pasada para emprender nuestro pueblo otra nueva, sin que ésta sea de más alcances que las anteriores, en el sentido de ser sumadas al temperamento artístico nacional y convertirse en materia de evolución para nuestro arte escultórico; la Edad Media repetirá esa ley de nuestra historia artística que se presenta con las primeras manifestaciones del arte en nuestra Península.

Los ejemplares que de la escultura romana en España se conservan en la actualidad son numerosos y nos permiten conocer las

fases variadísimas que tuvo éste en nuestro suelo, siguiendo paralelamente las que caracterizan el movimiento general del arte escultórico de los romanos.

Por un lado la fase realista en los retratos—bustos de Adriano, Trajano, Calígula, Marco Aurelio, estatuas togadas, etc.—y por otro, la fase griega en las estatuas de divinidades y asuntos é imágenes alegóricas.

Respecto á las deidades cuyo culto existió en nuestra Península, muchas de ellas pueden ser hoy conocidas gracias á las esculturas que han llegado hasta nosotros. Se completa este conocimiento por numerosos textos epigráficos conservados en la actualidad.

A más de las divinidades romanas existieron otras de tipo exótico: Iris, adorado en Acci, Guadix; Júpiter Amon, en Valencia, y no pocas indígenas.

La imitación romana de la estatuaria de los grandes maestros llegó también á nuestra Península: así poseemos hoy en el Museo de Sevilla representación del estilo de Praxíteles en la figura del dios Apolo. En el de Tarragona hay manifestaciones del estilo alejandrino en estatuas de Cupido. En una mina situada cerca de Cartagena hallóse una copia en pequeño tamaño del Hércules Farnesio; imitación de la Atenea Partenos, es un bronce descubierto en Sigüenza; hay estatuas de Diana del tipo de la de Leocáres, etc., etc.

La serie de relieves de los sarcófagos hallados en España y Portugal, es también interesante, ya por la diversidad é índole variada de asuntos que se tratan en los mismos, como por los caracteres distintos de sus estilos.

BIBLIOGRAFÍA.—*Historia de España y de la civilización española*, por RAFAEL ALTAMIRA, tomo I, Barcelona, 1900; *Psicología del pueblo español*, por R. ALTAMIRA, Barcelona, 1902; HÜBNER, *La Arqueología de España*, Barcelona, 1888; J. R. MÉLIDA, *Las esculturas del Cerro de los Santos* (cuestión de autenticidad), Madrid 1906; *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1883; S. SAMPERE Y MIGUEL, *Contribución al estudio de la religión de los iberos* (en la *Revista de Ciencias Sociales*, Barcelona, tomo I, 1880); *Les âges préhistoriques de l'Espagne et du Portugal*, por M. EMILE CARTAILHAC; P. PARIS, *Essai sur l'Art et Industrie de l'Espagne primitive*, París, 1903; J. R. MÉLIDA, *Extractos de sus lecciones en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid.*—Véase también la serie de artículos publicados en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid), sobre cuestiones diversas de arte antiguo español.



EL ARTE CRISTIANO EN OCCIDENTE Y EN ORIENTE

Significaciones del término *arte cristiano*.—Las Catacumbas en Roma: pinturas del arte cristiano primitivo; el simbolismo de las mismas.—Sarcófagos.—Carácter del templo cristiano: iglesia de tipo basilical.—San Pablo Extramuros en Roma.—Mosaicos ornamentales en Roma y en Rávena: San Apolinar *Nuovo* y San Apolinar *in Classe*.—Santa Sofía en Constantinopla.—Los iconoclastas.—Renacimiento bizantino.—Marfiles, esmaltes, miniaturas y metalisterías bizantinos.—Decadencia del arte bizantino.—Arte árabe y mahometano.—La mezquita de Amrú.—La Alhambra de Granada.—Persistencia de la tradición bizantina en Rusia y en la Italia meridional.—San Marcos de Venecia.—La tradición bizantina destruída por Duccio y Giotto.

EL término de *arte cristiano* ha sido empleado por primera vez en el siglo XIX por el historiador Alejo Ríó, muerto en 1874. Es aplicable, hablando con propiedad, á todas las manifestaciones del arte en los países en que ha prevalecido el Cristianismo, desde las primeras pinturas de las Catacumbas de Roma hasta nuestros días. Sin embargo, se ha establecido la costumbre de reservar la designación de *antiguo arte cristiano* para el del Occidente cristiano hasta Carlo Magno, tras el cual comienza la *época románica*; se llama *arte bizantino* al del Oriente cristiano, desde que Bizancio se convirtió en capital, en 330 después de Jesucristo, hasta la toma de Constantinopla, y aun al posterior á esta fecha.

A pesar de que existen monumentos de estos dos artes en todos los países del Mediterráneo, deben estudiarse, sobre todo, dada la brevedad con que han de ser tratadas, en sus tres centros principales: Roma, Rávena y Constantinopla.

Las Catacumbas de Roma son galerías subterráneas en las que los primeros cristianos daban sepultura á sus muertos. Se hizo uso de ellas desde el año 100 hasta el 420 próximamente. Cuando el Cristianismo se convirtió en la religión oficial del Imperio romano, los cristianos fundaron necrópolis sobre la superficie del suelo, con lo que desapareció la necesidad de abrir galerías para las tumbas; sin embargo, aún hubo quien siguió prefiriendo ser enterrado en ellas para reposar junto á los mártires.

El arte cristiano primitivo no era hostil á las imágenes; sin embargo, no gustaba de representar á Dios, y la imagen de Jesús crucificado no aparece antes del siglo V. En general, los cristianos sentían cierta aversión por la escultura en bulto redondo, debido á que los ídolos de los templos paganos eran estatuas. Las Cata-

cumbas han sido decoradas, sobre todo, con pinturas y relieves en estuco.

Entre estas obras de arte, las hay que relatan episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento; también hay figuras alegóricas, como la del Buen Pastor (Jesús), volviendo al redil al cordero perdido; la de Orfeo, en medio de los animales (fig. 140); la del pez, que simboliza unas veces á Jesús y otras al fiel; las del pavo real, que simboliza la eternidad, etc. Pero el estudio y explicación de estos motivos no deben

detenernos; es ésta una rama especial de la arqueología. Limitémonos á hacer constar que el arte de las Catacumbas no se distingue del arte pagano más que por los motivos que escoge y por los que evita (principalmente las figuras desnudas); por el estilo, se relaciona estrechamente con el arte decorativo de Pompeya, y nunca supo dar á sus personajes una expresión de pureza ó de beatitud que armonizase con el ideal religioso y moral del Cristianismo. Para convencerse de esto, basta con mirar la Virgen y el Niño con un profeta (Isaías?), motivo que aparece en una pintura romana del siglo III; en ella no hay de cristiano más que el asunto (fig. 141).

En el momento en que el Cristianismo se sobrepuso al paganismo, los paganos de clase acomodada se hacían enterrar á menudo en grandes cubos de mármol llamados sarcófagos, adornados con relieves mitológicos ó que se referían á la existencia del difunto. Los cristianos siguieron el ejemplo de los paganos, con la diferencia de que los episodios de la Escritura reemplazaron á los de la Fábula. Sin embargo, los artífices que esculpían estos monumentos estaban tan habituados á ciertos motivos decorativos, que se encuentran todavía, sobre los sarcófagos cristianos, cabezas de



FIG. 140.—PINTURA DE UNA DE LAS CATA-CUMBAS DE ROMA, QUE REPRESENTA Á ORFEO AMANSANDO Á LAS FIERAS CON LOS SONIDOS DE SU LIRA, Y DIVERSOS EPISODIOS DE LAS ESCRITURAS SAGRADAS.

(WERMANN, *Historia de la Pintura*, tomo I. Seemann, editor).

Medusa, grifos, Amorcillos, cuyo sentido pagano primitivo estaba como obliterado.

Los sarcófagos cristianos no son interesantes como obras de arte. Presentan todos los defectos de los sarcófagos romanos de la decadencia, como son el amontonamiento, la pesadez y la incorrección del dibujo. La interpretación de los asuntos de la historia santa es en ellos, casi siempre, prosáica ó torpe.



FIG. 141.
PINTURA
DE
UNA CATACUMBA
DE ROMA.
REPRESENTA

Á LA VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS
Y UN PROFETA (?)

(Tomada de LIELL, *Marien-Darstellungen*,
Friburgo, Herder).

morada de la divinidad. Por eso las primeras iglesias tomaron por modelos los lugares de reunión cerrados, llamados *basílicas*. En vez de servir de tribunal ó de lonja, abrigaron las reuniones del culto; por esta vez siguió guardándose el vino nuevo en los odres viejos.

Entre las basílicas de Roma, la de San Pablo Extramuros, construída por Constantino y restaurada después de un incendio en 1823, puede citarse como ejemplo (fig. 143). Se compone de una gran nave, con techo horizontal, y de dos naves laterales menos elevadas, recibiendo luz la nave central por ventanas

de la decadencia, como son el amontonamiento, la pesadez y la incorrección del dibujo. La interpretación de los asuntos de la historia santa es en ellos, casi siempre, prosáica ó torpe. Los mejores son aquellos en los que figuran motivos destinados á recordar la vida de los difuntos y en los que la religión sólo se muestra mediante una figura simbólica, como la del Buen Pastor llevando al cordero (figura 142).

A semejanza de la pintura ó de la escultura en relieve, la arquitectura no supo descubrir una fórmula nueva para edificar los oratorios del culto nuevo. La Iglesia cristiana es un lugar de reunión para los fieles, á diferencia del templo pagano, que es la



FIG. 142.—SARCÓFAGO CRISTIANO EN SALONA
(DALMACIA).

(Tomado de GARRUCCI, *Storia dell' Arte Cristiana*).

abiertas sobre las naves laterales. Al fondo hay una puerta llamada *arco triunfal*, detrás de la cual está el altar: el muro que termina el edificio es circular y forma el ábside. El ábside y el arco triunfal están ricamente decorados con mosaicos de vidrio, de fondo azul y oro, cuyo brillo recuerda el de las obras de orfebrería esmaltada.

Estos mosaicos adornan los muros verticales y las bóvedas, en vez de formar los pavimentos como en las habitaciones romanas y los templos paganos. Existen ejemplos de mosaicos de gran belleza de color y de un estilo grandioso, aunque frío, en Roma, y sobre todo en Rávena, donde se estable-

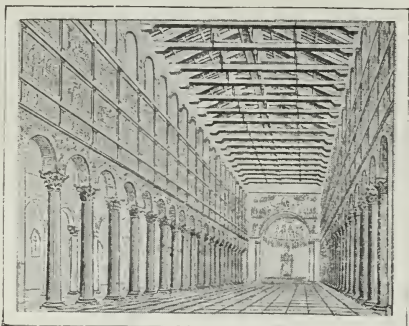


FIG. 143.—INTERIOR DE LA BASÍLICA DE SAN PABLO EXTRAMUROS EN ROMA.

(LÜBKE, *Architektur*, tomo 1.—Seemann, editor).

ció la corte romana desde 404, donde el rey de los Godos, Teodorico, residió por el año 500, y que perteneció, de 534 á 752, á los Bizantinos (fig. 144). Muchas iglesias del siglo VI se han conser-

vaado hasta nuestros días en esta ciudad, como son San Apolinar *Nuovo*, San Apolinar *in Classe* (en el antiguo puerto) y San Vital; esta última es una iglesia circular con cúpula, en la cual es innegable la influencia del arte bizantino; las otras son basílicas, cuyo interior es de una majestad conmovedora, pero cuyo aspecto exterior no es ni imponente ni gracioso (figs. 145 á 147).

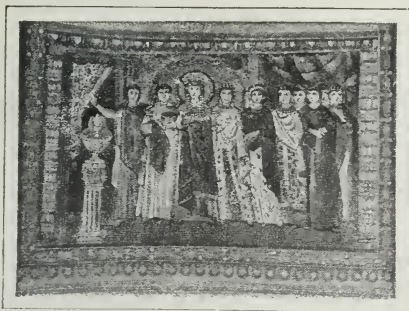


FIG. 144.—LA EMPERATRIZ TEODORA Y SU CORTE.

Mosaico en San Vital de Rávena.

Si el tipo arquitectónico de la basílica, caracterizado por el plano rectangular y las platabandas, domina en las iglesias de Italia, las de Constantinopla aplican y desarrollan el principio de la cúpula. La gran iglesia de

Bizancio, Santa Sofía, fué construída entre 532 y 562, bajo Justiniano, por Anthemio de Tralles é Isidoro de Mileto, es decir, por arquitectos *asiáticos*. Hemos visto que la cúpula era ya conocida por los Asirios; conservóse su tradición en Persia, de donde pasó á Siria hacia el siglo III después de Jesucristo, y de Siria al Asia Menor en los siglos siguientes. Es indudable que no fué en el Panteón de Roma, sino en las iglesias asiáticas, donde buscaron su inspiración los arquitectos de Santa Sofía (figura 148).



FIG. 145.—INTERIOR DE SAN APOLINAR «IN CLASSE» (RÁVENA).

Todo el mundo sabe que este deslumbrador edificio es, desde 1453, una mezquita turca, en la que los mosaicos bizantinos con figuras han sido cubiertos con cal, pero en su conjunto está muy bien conservada. El interior ocupa una superficie de 7.000 metros cuadrados. Primeramente se atraviesan dos grandes pórticos, y luego se penetra bajo una enorme bóveda de 56 metros de alta por 32 de ancha. Hacia mediados del siglo XIX, los trabajos de restauración ejecutados en la mezquita han permitido copiar á la acuarela algunos de los mosaicos pertenecientes, tanto á la época de Justiniano, como á una reparación efectuada en el siglo X. A pesar de la sequedad del dibujo, estos brillantes mosaicos debían aumentar todavía la magnitud de la impresión del conjunto (fig. 149). Aun hoy día se siente el deslumbramiento que producen los muros revestidos de placas de mármol, las columnas multicolores que so-

conjunto está muy bien conservada. El interior ocupa una superficie de 7.000 metros cuadrados. Primeramente se atraviesan dos grandes pórticos, y luego se penetra bajo una enorme bóveda de 56 metros de alta por 32 de ancha. Hacia mediados del siglo XIX, los trabajos de restauración ejecutados en la mezquita han permitido copiar á la acuarela algunos de los mosaicos pertenecientes, tanto á la época de Justiniano, como á una reparación efectuada en el siglo X. A pesar de la sequedad del dibujo, estos brillantes mosaicos debían aumentar todavía la magnitud de la impresión del conjunto (fig. 149). Aun hoy día se siente el deslumbramiento que producen los muros revestidos de placas de mármol, las columnas multicolores que so-



FIG. 146.—INTERIOR DE SAN APOLINAR «NUOVO» (RÁVENA).

portan las galerías y el centelleo de los cubos de mosaico de vidrio dorado. El lujo del arte bizantino estriba en el brillo y en la profusión de los colores y de los dorados. Es este un lujo verdaderamente asiático, que buscaba sus modelos en la Persia de los Sasanidas y que se inspiraba en los tapices orientales más bien que en las obras severas del arte greco-romano. En la ornamentación escultórica, como es la de los capiteles y los frisos, la figura humana falta en absoluto: todo es puramente decorativo y estilizado.

El arte cristiano sufrió en Bizancio una crisis temible á consecuencia de la herejía ascética de los destructores de imágenes, llamados *iconoclastas*, que se apoderaron durante algún tiempo del mando. El siglo VIII y una parte del IX presenciaron la destrucción, llevada á cabo por estos fanáticos, de una gran cantidad de obras de arte, tanto en Constantinopla como en las provincias del Imperio. Los escultores y mosaístas bizantinos viéronse obligados á expatriarse, y algunos fueron á trabajar á Aquisgran, en la corte de Carlo Magno.

El término de esta herejía hacia 850, fué la señal de un renacimiento artístico que llenó todo el siglo X y una parte del XI, época de prosperidad y de gloria militar para el Imperio bizantino.

En cierto modo también fué ésta una época de renacimiento intelectual, puesto que nuestros mejores manuscritos de los autores griegos datan de este tiempo; hasta hubo por entonces una tentativa de reacción contra el despotismo teocrático; pero este movimiento



FIG. 147.—VISTA DE LA IGLESIA DE SAN APOLINAR «IN CLASSE», EN RÁVENA.

(LÜBKE, *Architektur*, tomo I.—Seemann, editor).



FIG. 148.—VISTA DE SANTA SOFÍA (CONSTANTINOPLA).

de renacimiento intelectual, puesto que nuestros mejores manuscritos de los autores griegos datan de este tiempo; hasta hubo por entonces una tentativa de reacción contra el despotismo teocrático; pero este movimiento

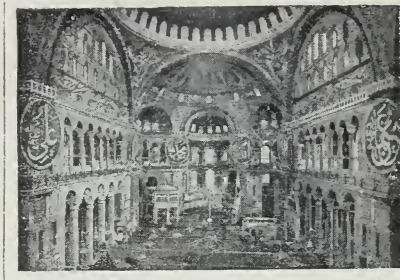


FIG. 149.—INTERIOR DE SANTA SOFÍA
(CONSTANTINOPLA).

conservado mosaicos, bajo relieves bizantinos en marfil y en metal, esmaltes, pinturas sobre pergamino y obras de orfebrería y cincelado, que están ejecutados con una gran habilidad técnica y en un

estilo que no carece de grandeza (figuras 150 y 151). Una de las obras maestras de este arte es un bajo relieve de plata del Louvre, que perteneció á la



FIG. 151.—BAUTISMO
DE JESUCRISTO.

Miniatura bizantina del siglo XI.
(Monte Athos).

(SCHLUMBERGER, *Épopée byzantine à la fin du X^e siècle*.
Hachette y C.^{as}, editores).

de los espíritus, ahogado por el obscurantismo de Alejo Comeno, no tuvo por desgracia consecuencias.

La estatuaria no estuvo en boga, á causa de los prejuicios religiosos contra los ídolos; pero hemos



FIG. 150.—LA VIRGEN
Y EL NIÑO.

Marfil bizantino
del año 1000 próximamente.

(Museo de Utrecht).

(SCHLUMBERGER, *Épopée byzantine à la fin du X^e siècle*).

basílica de San Dionisio: un ángel muestra vacía la tumba del Señor á María Magdalena y á María, hermana de Santiago (fig. 152). Digno de colocarse junto á esta obra es un hermoso marfil del Gabinete de Medallas de París, que representa á un emperador bizantino y á una emperatriz del siglo X coronados por Jesucristo (fig. 153). Pero para con-

prender la majestad un poco teatral del arte bizantino, su chabacana gravedad y la pobreza de sus recursos expresivos, precisa estudiar con preferencia las grandes composiciones de los mosaistas del siglo XI, en especial la decoración de la iglesia de Dafni, situada á mitad del camino entre Atenas y Eleusis. El arte bizantino posee en sumo grado el sentimiento del estilo monumental, pero carece de vida y, desde la época de Justiniano, tiende á crear tipos y fórmulas inmutables. Estos caracteres desgraciados se revelan aún más claramente en el momento del nuevo florecimiento del arte bajo los Paleólogos (siglo XIV), época á la que, sin embargo, pertenecen los hermosos mosaicos de Kahria-Djani, en Constantinopla. Se equivocan, pues, los que hablan de la decadencia profunda del arte bizantino después del siglo XI; aun después de la caída de Constantinopla (1453), al comenzar el siglo XVI, las pinturas de los conventos del monte Athos, atribuidas al monje Panselinos, el «Rafael del Athos», atestiguan un nuevo desarrollo de la misma escuela, con su amalgama de nobles cualidades y de vicios incurables. A fines del siglo XVI, los vicios se sobreponen; el arte bizantino, estacionado por rigurosas fórmulas, convertido en una industria de recetas fijas, se duerme en un sueño, del cual aún no ha despertado, sin que por eso haya dejado de dominar en todos los países en los que ha triunfado el cisma griego.

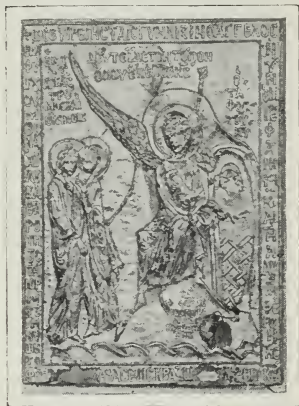


FIG. 152.—LAS SANTAS MUJERES EN LA TUMBA.

Bajo relieve bizantino en plata sobredorada.

(Museo del Louvre).

(SCHLUMBERGER, *Épopée byzantine; Nicéphore Phocas*.—Firmin-Didot, editor).

Cuando en el siglo VII invadieron los árabes la Siria y el Egipto, encontraron en estos países las buenas tradiciones de la arquitectura bizantina, que sobrevivían junto á una pintura y una escultura degeneradas (el arte *copto*) (1). Inspiráronse en estas tradiciones, modificándolas á su gusto, y crearon de este modo un arte original, del que nos dan muy buena idea las Mezquitas del Cairo, y más tarde las de España (Córdoba). La Mezquita de Amrú, en el

(1) Los coptos son los cristianos indígenas del Egipto que siguieron diferenciándose de los invasores musulmanes.

Cairo, es de 643; la Alhambra ó « castillo bermejo » de Granada, maravilla de la arquitectura morisca, data de 1300 aproximadamente. El arte árabe, fiel á las prescripciones del Corán, evita en general, ya que no de una manera absoluta, la representación de la figura humana; pero esto mismo le ha obligado á variar hasta el infinito la decoración vegetal y geométrica. Consecuencia de esto son esos admirables *arabescos*, cuyo nombre ha quedado para calificar los adornos complicados, en los cuales se distinguen aun hoy día los obreros árabes. Otra originalidad de la arquitectura árabe son las bóvedas de estalactitas, agregaciones de prismas de yeso de un efecto muy pintoresco; su origen debe buscarse probablemente en el trabajo de los pequeños santuarios de

madera (fig. 154). El arte persa, que había contribuido á la formación del arte bizantino, sufrió á su vez la influencia y ejerció la

suya sobre el arte árabe, el arte turco y arte indio. De otra parte, el Norte de Europa, particularmente Rusia, convertida al cristianismo por los bizantinos hacia el año 1000, recibió y guardó las tradiciones del bizantinismo. Las grandes iglesias de Kiew, de Moscou y de San Petersburgo, derivan directamente de Santa Sofía. La Italia meridional, por largo tiempo en poder de los bizantinos, conservó tan bien su sello, que no tomó parte alguna en la obra del Renacimiento italiano. Hasta el Occidente de Europa no escapó á esta influencia, porque Bizancio, con su riqueza, su extenso comercio y



FIG. 153.—JESUCRISTO EN MEDIO

DEL EMPERADOR ROMANO IV Y LA EMPERATRIZ EUDOSIA.

Marfil bizantino perteneciente

al Gabinete de Medallas de París.

(SCHLUMBERGER,

Nicéphore Phocas.—Firmin-Didot, editor).

La Italia meridional, por largo tiempo en poder de los bizantinos, conservó tan bien su sello, que no tomó parte alguna en la obra del Renacimiento italiano. Hasta el Occidente de Europa no escapó á esta influencia, porque Bizancio, con su riqueza, su extenso comercio y

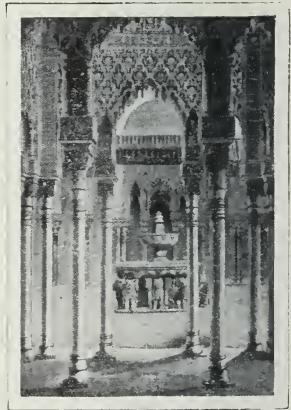


FIG. 154.—PATIO DE LOS LEONES

EN LA ALHAMBRA DE GRANADA.

sus monumentos brillantes de oro y vidrios, fué objeto de la admiración y de la envidia de los Occidentales, hasta los primeros albores del Renacimiento en Italia. San Marcos, en Venecia (fig. 155), es una iglesia bizantina, construída hacia el año 1100, tomando por modelo la iglesia de los Santos Apóstoles en Constantinopla (1), en la cual se inspiró igualmente el arquitecto de la catedral de Saint-Front en Perigueux. Los marfiles, los esmaltes y los bordados de los bizantinos, se extendieron por todos los países de Europa, donde fueron imitados. Lo que debe maravillarse no es que el arte de Europa en la Edad Media ofrezca analogías con el de Bizancio, sino que haya conseguido, en gran manera, preservarse de su influencia. Hay que maravillarse, pero también celebrarlo. Porque esta influencia era nefasta, como un soplo de muerte: el brillo exterior y la pompa de las obras bizantinas ocultan mal el vacío y la ausencia de pensamiento y de inspiración que hay en ellas. Según la fábula acreditada por Vasari, son artistas bizantinos los que, en el siglo XIII, introdujeron en Florencia los elementos del dibujo. En realidad, hubo siempre en Italia artistas bizantinos y obras bizantinas; hasta puede decirse que hubo demasiados; pero el gran mérito de Duccio, y sobre todo de Giotto, fué romper enérgicamente con esta tradición moribunda para buscar, en la observación de la vida, una nueva fórmula del arte.



FIG. 155.—IGLESIA DE SAN MARCOS EN VENECIA.

(Cliché Alinari, Florencia).

(1) Esta iglesia ya no existe.

BIBLIOGRAFÍA. — H. CABROL, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, tomo I, París, 1903; A. MICHEL (y otros), *Histoire de l'Art*, tomo I, París, 1905; X. KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst*, tomo I, Friburgo, 1806; A. PÉRATÉ, *L'Archéologie chrétienne*, París, 1804; H. MARUCCI, *Eléments d'Archéologie chrétienne*, 3 volúmenes, Roma, 1890-1905; J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben*, Friburgo, 1903 (207 pl.); L. BREHIER, *La Querelle des Images*, París, 1904; A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, tomos I-IV, Milán, 1901-1906; JOS. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901; *Byzantinische Denkmäler*, tomo III, Leipzig, 1903 (véase S. REINACH, *Revue archéologique*, 1903, tomo II, página 318); *Kleinasion* (Asia Menor cristiana), Leipzig, 1903 (véase CH. DIEHL, *Journal des Sav.*, 1904, página 230); E. DOBBERT, *Zur Geschichte der altchristl. und frühbyzantin. Kunst* (Repertorium, 1808, página 1, 95); H. HOLTZINGER, *Die altchristl. und byzantinische Baukunst*, 2.^a edición, Stuttgart, 1899; A. CHOISY,

Histoire de l'Architecture, tomo II, París, 1899; L. LINDENSCHMIT, *Handbuch der deutschen Alterthumskunde*, Brunswick, 1880-1889 (arte bárbaro del Occidente); J. HAMPPEL, *Alterth. des Mittelalters in Ungaru*, 3 volúmenes, Brunswick, 1905; C. BARRIERE-FLAVY, *Les Arts industriels de la Gaule du Ve au VII^e siècle*, 3 volúmenes, Tolosa, 1901; CL. BOULANGER, *Le mobilier funéraire gallo-romain et franc*, París, 1905; A. MARI-GNAN, *Un Historien de l'Arts français, Louis Courajod; Les temps francs*, París, 1809 (véase *Repertorium*, 1902, página 101); L. BRÉHIER, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge (Byzantinische Zeitschrift*, 1903, página 1).

M. DE VOGÜÉ y DUTHOIT, *L'Architecture civile et religieuse en Syrie*, 3 volúmenes, París, 1866-1877; H. C. BUTLER, *Expedition to Syria, Architecture*, New-York, 1903 (600 grabados); O. DALTON, *Catalogue of early christian antiquities in the British Museum*, Londres, 1901; J.-P. RICHTER y A.-C. TAYLOR, *The golden age of classic Christian art*, Londres, 1905 (mosaicos de Santa María la Mayor); H. GRAEVEN, *Frühchristl. und mittelalterliche Elfenbeinwerke*, Roma, 1808 y siguientes; A.-M. GUST, *The Ivory Workers of the middle ages*, Londres, 1903; A. HASELOFF, *Codex Purpureus Rossanensis*, Leipzig, 1800; H. OMONT, *Peintures d'un Manuscrit grec de l'Évangile (Mon. Piot*, tomo VII, página 175); HERM. VOPEL, *Die altchristl Goldgläser*, Friburgo, 1899; JUL. KURTH, *Die Wandmosaiken von Ravenna*, Leipzig, 1902 (véase *Repertorium*, 1903, página 339); CH. DIEHL, *Ravennne*, París, 1903; F. LEITSCHUH, *Geschichte der Karolingischen Malerei*, Berlín, 1894; G. SWARZENSKI, *Karolig. Malerei und Plastik (Jahrbücher de los Museos de Berlín*, 1902); E. BABELON, *Historie de la Gravure sur gemmes en France*, París, 1902; J. LABARTE, *Recherches sur la Peinture en émail*, París, 1856.

C. BAYET, *L'Art byzantin*, París, sin fecha; B. KONDAKOFF, *Histoire de l'Art byzantin considéré principalement dans les Miniatures*, traducción francesa, París, 1886-1801; J.-P. RICHTER, *Quelle der byzantinischen Kunstgeschichte*, Viena, 1896; D. AINALOW, *Origines hellénistiques de l'Art byzantin* (en ruso), San Petersburgo, 1900 (véase *Repertorium*, 1902, página 35); CH. DIEHL, *Justinien et la Civilisation byzantine au VI^e siècle*, París, 1901; *Études byzantines*, París, 1905; G. SCHLUMBERGER, *Nicéphore Phocas, L'Épopée byzantine, Basile II*, 4 volúmenes (con numerosos grabados), París, 1800-1905; CH. DIEHL, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, París, 1896 (véase *Repertorium*, 1896, página 40); E. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie méridionale*, tomo I, París, 1903; C. FOSSATI, *Aya Sofia in Constantinopl: as recently restored*, Londres, 1852; R. LETHABY y H. SWAINSON, *The Church of Sancta Sophia*, Londres, 1894 (véase *Repertorium*, 1897, página 232); R.-W. SCHULTZ y S.-H. BARNSELY, *The Monastery of St Luke of Siris in Phocin*, Londres, 1901; G. MILLET, *Le Monastère de Daphni*, París, 1890; A. BALLU, *Le monastère byzantin de Tébessa*, París, 1898; L. DE BEYLIÉ, *L'Habitation byzantine*, París, 1902.

J. TIKKANEN, *Die Byzantinischen Psalterillustrationen*, Helsingfors, 1805; CH. DIEHL, *Mosaïques byzantines du Monastère de Saint Luc (Gazette des Beaux-Arts*, 1897, tomo I, página 37; *Gazette Monum. Piot*, tomo IV, página 231); E. BERTAUX, *Les Mosaïques de Daphni (Gazette des Beaux-Arts*, 1901, tomo I, página 39); C. BEYET, *Recherches pour servir à l'Histoire de la Sculpture chrétienne en Orient*, París, 1870.

G. MARTE, *L'Exposition de l'Art musulman (Gazette des Beaux-Arts*, 1893, tomo II, página 490); R. KOECHLIN, *L'Art musulman (Revue de l'Art*, 1903, tomo I, página 400); J. KARABACEK, *Das Angebliche Bilderverbot des Islam*, Viena, 1876; A. GAYET, *L'Art copte*, París, 1901; *La Sculpture copte (Gazette des Beaux-Arts*, 1892, tomo I, página 422); A. RIEGL, *Koptische Kunst (Byzantinische Zeitschrift*, 1893, página 114); G. LE BON, *La Civilisation des Arabes*, París, 1803; A. GAYET, *L'Art arabe*, París, 1893 (véase *Repertorium*, 1899, página 358); HERZ-BEY, *Le Musée National du Caire (Gazette des Beaux-Arts*, 1902, tomo I, página 45); G. MIGEON, *Les Cuivres arabes (ibid.*, 1890, tomo II, página 462); OWEN JONES, *The Alhambra*, 2 volúmenes, Londres, 1842; C. BLOCHET, *Les Miniatures des manuscrits musulmans (Gazette*, 1897, tomo I, página 281; véase *Burlington Magazine*, 1903, tomo II, página 276); A. GAYET, *L'Art persan*, París, 1895; FR. SARRE, *Denkmäler persischer Baukunst*, Berlín, 1901 (época islámica); H. WALLIS, *La Céramique persane au XIII^e siècle (Gazette des Beaux-Arts*, 1892, tomo II, página 60); A. VAN DE PUT, *Hispano-moresque ware of the XVth century*, Londres, 1904 (véase *Gazette*, 1905, tomo I, página 351); JUL. LESSING, *Orientalische Teppiche*, Berlín, 1891; A. RIEGL, *Altorientalische Teppiche*, Viena, 1891 (véase *Gazette* 1895, tomo I, página 168; 1896, tomo I, página 271); W. BODE, *Westasiatische Knüpfteppiche (Jahrbücher de los Museos de Berlín*, tomo XIII, 1892, página 26); G. LE BON, *Les Civilisations de l'Inde*, París, 1887; *Les Monuments de l'Inde*, París, 1893; M. MAINDRON, *L'Art indien*, París, sin fecha, *Arts décoratifs de l'Inde (Gazette des Beaux-Arts*, 1898, tomo II, página 511); J.-F. FERGUSSON, *History of Indian architecture*, Londres, 1876.

La mejor exposición general del arte de los países de Oriente no cristianizados y del arte árabe (India, Egipto, España) es la de K. WERMANN, *Geschichte der Kunst*, tomo I, Leipzig, 1900, páginas 470-606.

LECCIÓN DUODÉCIMA

LAS ARQUITECTURAS ROMÁNICA Y GÓTICA

Significación de la palabra *románico*.—Impropiedad del término *gótico*.—Esta palabra fué empleada por primera vez por Rafael Santi.—Comparación entre la arquitectura románica y la gótica.—Influencia céltica en el Arte de la Europa septentrional.—Elementos greco-sirios.—Influencias bizantinas.—Fases de la transición del románico al gótico.—Características de la arquitectura románica.—Arte gótico.—La bóveda de crucería y el arbotante.—Períodos del arte gótico.—Casas-Ayuntamientos, abadías, palacios y fortalezas.—Un renacimiento de los principios constructivos de la arquitectura gótica.

EN 1825 fué cuando de Caumont, muerto en 1873, designó con el nombre de *románico* el arte que predominó en el Occidente de Europa después de Carlo Magno. Este término es apropiadísimo. Por una parte, recuerda las afinidades de este arte con el romano, y por otra, su situación intermedia entre un estilo de origen extranjero y un estilo nacional. Lengua románica y arte románico son fenómenos paralelos y contemporáneos, á pesar de que el elemento romano, reforzado por el Cristianismo, fué mucho más sensible en aquélla que en éste.

En cambio, la expresión arte *gótico* es inexacta, porque el arte que sucedió al románico ni fué creado ni propagado por los godos. Dícese que tal calificativo fué empleado primero por Rafael, en una comunicación que dirigió á León X sobre los trabajos proyectados en Roma; *gótico* era por entonces sinónimo de *bárbaro*, por oposición á *romano*. Aun hoy día, un hombre rudo é inculto suele ser calificado de ostrogodo. El empleo del epíteto *gótico* fué popularizado por el historiador del arte italiano, Vasari (1574), conservándose hasta el día. Ha existido el propósito de dar al arte gótico el nombre de *arte francés*, expresión que se presta al equívoco si no se añade *del último tercio de la Edad Media*, lo que contribuye á hacerlo largo é incómodo. Es preferible conservar el que el uso ha consagrado.

Cuando se consideran una iglesia románica y otra gótica, sin dificultad se reconocen las diferencias esenciales entre ambos estilos. La primera es todavía algo pesada y pegada á la tierra, á pesar de las torres que la elevan y dominan; la segunda produce, sobre todo, la impresión de la ligereza y de la elevación. En la primera dominan los macizos sobre los vanos; por el contrario, la segunda está llena de ventanas, rosetones y pináculos que la con-

vierten en un encaje pétreo. La decoración de la primera es convencional, fantástica ó geométrica; la de la segunda busca directamente su inspiración en la naturaleza. En la primera dominan la plata-banda y el medio punto; la segunda se distingue, ante todo, por sus líneas verticales y por sus arcos de forma lanceolada. Finalmente, el aspecto de la iglesia románica sugiere la idea de una calma majestuosa y consciente de su poder; la iglesia gótica es, en cambio, como una exaltación del alma hacia el cielo.

Los celtas, así como los germanos y escandinavos, no levantaban edificios de piedra, pero poseían un arte decorativo, completamente distinto del estilo greco-romano, que se manifestaba, sobre todo, en sus objetos de adorno. Este arte no fué aniquilado por la dominación ó influencias romanas; renació con intensidad, en el siglo IV, cuando el mundo bárbaro tomó de nuevo la ofensiva contra Roma. Es este un elemento que importa mucho tener en cuenta cuando se estudia el arte del primer período de la Edad Media; puede calificarse de *septentrional*, sin olvidar que los pueblos bárbaros, por las estepas de la Rusia actual,



FIG. 156.—TIPOS DE BÓVEDAS.

- 1 (á la izquierda). Bóveda de medio cañón.—
 2 (á la derecha). Estrados de una bóveda de arista.—
 3 (á la izquierda, bajo). Intrados de de una bóveda de arista romana.—
 4. Intrados de una bóveda nervada ó de crucería.

(REUSENS, *Archéologie chrétienne*).

estaban en comunicación con el Asia central y la Persia, hecho que explica la presencia de elementos orientales en el estilo septentrional. Otro elemento, cuya importancia todavía parece mal definida, es el greco-sirio. Marsella era una ciudad griega; antiguas relaciones, que nunca se interrumpieron, enlazaban el mediodía de la Galia con la costa asiática. Desde el siglo V, la parte occidental de Asia, donde se elaboraba, como hemos visto, el estilo bizantino, ejerció también su influencia sobre la Galia que frecuentaban los mercaderes y obreros sirios.

La misma Italia, á partir del siglo IV, recibió, cada vez en mayor escala, el sello bizantino, porque Constantinopla, apenas fundada, desempeñó el papel abandonado hacía tiempo por Alejandría. Al

abrigo de las invasiones que devastaron á Roma y á Italia toda, convirtiéndose en el centro de la civilización y del arte; Rávena, residencia imperial y real en los siglos v y vi, era una ciudad bizantina. Lo expuesto nos prueba que las influencias de Italia sobre la Galia, durante los primeros siglos de la Edad Media, fueron más bizantinas que italianas.

Esta mezcla de elementos septentrionales, asiáticos, sirios y bizantinos se hacen notar, sin que por eso sea fácil distinguirlos, durante la evolución que dió origen al arte románico y luego al gótico. Conviene advertir que, hasta el siglo xi, la parte de los elementos septentrionales aumentó sin cesar por la afluencia de nuevos invasores, sajones y normandos; desde el siglo xi, los elementos sirios y bizantinos se robustecieron á su vez, á consecuencia de las cruzadas que pusieron á los occidentales, no en



FIG. 158.—CATEDRAL DE BAMBERG EN BAVIERA. (LÜBKE, *Architektur*, tomo I. Seemann, editor).



FIG. 157.—IGLESIA ROMÁNICA EN ANGULEMA. (Cliché de los Monumentos históricos).

comunicación, sino en contacto permanente, con bizantinos, sirios y árabes. La tradición greco-romana se eclipsa cada vez más, hasta el punto de hacerse casi insensible en la arquitectura gótica. En resumen, el principio del arte arquitectónico en la Edad Media es, más que el desarrollo, la eliminación progresiva de los elementos greco-romanos, bajo la doble acción del arte asiático y bizantino de una parte, y del temperamento bárbaro de otra. En este proceso, la arquitectura románica marca el primer paso, y la gótica el segundo. Todo esto ocurrió gradualmente, por transiciones, que ha sido posible poner en evidencia; por esta razón, sin negar las influencias extrañas, se puede trazar la evolución de la arquitectura como si

hubiese sido espontánea. La tendencia impresa por los elementos adventicios no contraría el hecho de la evolución, pero explica su curso. Indiquemos brevemente las fases principales de esta transformación.

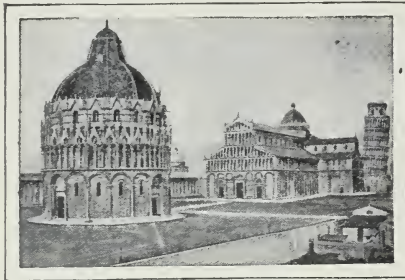


FIG. 159.—BAPTISTERIO, DOMO Y TORRE INCLINADA DE PISA.

Analizando, tanto la iglesia románica como la gótica, se observa que, en último término, derivan de la basílica romana del siglo IV. Pero esta basílica, esta sala para los fieles, había necesidad de cubrirla, y llegó día en el que ya no se quisieron las cubiertas de viguería, muy

expuestas al incendio, ni los tejados constituidos por grandes piedras horizontales de un transporte y un manejo excesivamente

difíciles. Recurrióse entonces á la bóveda, que permitía el empleo de piedras pequeñas reunidas. El perfil de una bóveda puede ser semicircular, y puede también dibujar un arco apuntado, es decir, un ángulo formado por dos arcos que se cortan. Del mismo modo, el dintel que cubre una puerta ó ventana puede reemplazarse por un medio punto ó por un arco apuntado. El medio punto es el principio generador de la arquitectura románica; el arco apuntado lo es de la arquitectura gótica.

Pero lo importante no es sólo la forma de la bóveda, sino también el sistema de construcción (fig. 156). Hay dos tipos de bóveda: la *bóveda de medio cañón*, semicilindro cóncavo, con ó sin arcos torales; la *bóveda de arista*, cuyo exterior ó estrados presenta cuatro aristas, estando formada por la intersección en ángulo recto de dos bóvedas de medio cañón. Una variedad esencial de la bóveda de arista, tal como la conocían los romanos, es la *bóveda de arista nervada* ó *bóveda de crucería*, cuyas aristas forman medios puntos de construcción independiente. Así como la bóveda de arista ro-

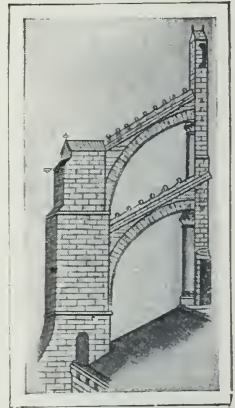


FIG. 160.—ARBOTANTES Y CONTRAFUERTE DE SANTA GÚDULA, EN BRUSELAS.

(REUSENS, *Archéologie chrétienne*).

mana es una cubierta homogénea, que debe su solidez á la de los puntos de apoyo, la bóveda de crucería debe la suya á su armazón de arcos que la mantienen en equilibrio.

La bóveda de aristas con nervios salientes fué empleada primero en Italia, después del siglo VIII, por los arquitectos lombardos, cuyo arte se formó bajo la influencia de Bizancio, sin que por eso fuese una mera copia del arte bizantino.

La basílica romana, lugar de reunión cerrado y cubierto, se convirtió en la iglesia cristiana. El mismo modelo sirvió en Occidente durante cuatro siglos. Poco después de la muerte de Carlo Magno, las guerras civiles, la anarquía interior y las invasiones normandas, hicieron retroceder la civilización; parecía que una noche profunda se había extendido sobre el Occidente de Europa. Desde que comenzó á disiparse, se produjo un vivo movimiento de actividad, que el cronista Raul Glaber, muerto en 1050, señaló en un pasaje célebre: « Se diría que el mundo, sacudiendo sus viejos harapos, quería revestirse en todas partes con el blanco vestido de las iglesias.» Raul Glaber dice también que, algún tiempo después del año 1000, « todos los edificios religiosos, catedrales, capillas de los santos é iglesias de los pueblos, se convirtieron, gracias á los fieles, en algo mejor.» Este *algo mejor* es, sin duda, la construcción en piedra abovedada: es la arquitectura románica.



FIG. 162.—ÁBSIDE
DE NUESTRA SEÑORA DE PARÍS.

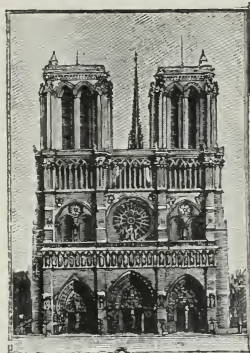


FIG. 161.—FACHADA
DE NUESTRA SEÑORA
DE PARÍS.

(Cliché Neurdein).

Uno de los más sabios historiadores de la arquitectura, Choisy, atribuye la introducción de la bóveda en las iglesias de Occidente á influencias bizantinas y sirias; la extensión del comercio de Venecia, con Bizancio por una parte y el Occidente por otra, la frecuencia de las peregrinaciones

arias; la extensión del comercio de Venecia, con Bizancio por una parte y el Occidente por otra, la frecuencia de las peregrinaciones

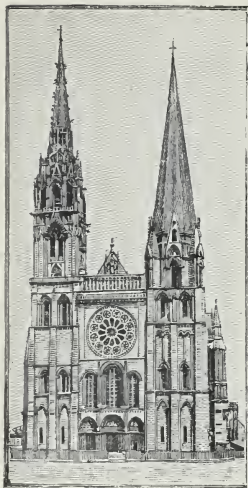


FIG. 163.— CATEDRAL DE CHARTRES.

(Cliché de los Monumentos históricos).

de los occidentales á Palestina, y, finalmente, las relaciones del Asia con los puertos del Ródano y del Loire, pueden alegarse en favor de esta hipótesis. Pero es posible que la vista de las arcadas romanas, todavía en pie, contribuyese ó bastase á dar á los arquitectos de Occidente la idea de sustituir la plata-banda por el arco en los edificios religiosos.

La iglesia románica difiere de la basílica por muchos caracteres. Está construída en forma de cruz latina, es decir, que la nave más larga está cortada, á los dos tercios de su longitud, por un crucero perpendicular; sus ventanas son, generalmente, de arco de medio punto; finalmente, está provista de una ó varias torres formando cuerpo con el edificio. Estas modificaciones y otras más del plano primitivo, no se introdujeron en un día; puede seguirse su evolución hasta mediados del siglo XII, y aun hasta más adelante. Pero la concepción general siguió siendo la misma: una nave central terminada por un ábside, con luz lateral y naves laterales en número de dos generalmente. Para soportar el peso de la bóveda, los arquitectos románicos tuvieron que fortificar los muros y los pilares. Los muros gruesos y sólidos toleran muy pocos huecos; por lo tanto, la luz en las iglesias románicas es siempre insuficiente. Idénticas exigencias de solidez obligaron á aumentar la anchura y disminuir la altura de los edificios; de aquí un carácter de pesadez inseparable de este género de construcción.

En Francia, las más antiguas y numerosas iglesias románicas se encuentran al Sur del Loire (fig. 157). Propagaron este estilo arquitectónico principalmente los monjes de Cluny, cuya inmensa iglesia ábacial, destruída bajo el primer Imperio, fué imitada, en parte, por todos lados, hasta en Tierra Santa. Formáronse

de los occidentales á Palestina, y, finalmente, las relaciones del Asia con los puertos del Ródano y del Loire, pueden alegarse en favor de esta hipótesis. Pero es posible que la vista de las arcadas romanas, todavía en pie, contribuyese ó bastase á dar á los arquitectos de Occidente la idea de sustituir la plata-banda por el arco en los edificios religiosos.

La iglesia románica difiere de la basílica por muchos caracteres. Está construída en forma de cruz latina, es decir, que la nave más larga está cortada, á los dos tercios de su longitud, por un crucero perpendicular; sus ventanas son, generalmente, de arco de medio punto; finalmente, está provista de una ó varias torres formando cuerpo con el edificio. Estas modificaciones y otras más del plano primitivo, no se introdujeron en un día; puede seguirse su evolución hasta mediados del siglo XII, y aun hasta más adelante. Pero la concepción general siguió siendo la misma: una nave central terminada por un ábside, con luz lateral y naves laterales en número de dos generalmente. Para soportar el peso de la bóveda, los arquitectos románicos tuvieron que fortificar los muros y los pilares. Los muros gruesos y sólidos toleran muy pocos huecos; por lo tanto, la luz en las iglesias románicas es siempre insuficiente. Idénticas exigencias de solidez obligaron á aumentar la anchura y disminuir la altura de los edificios; de aquí un carácter de pesadez inseparable de este género de construcción.

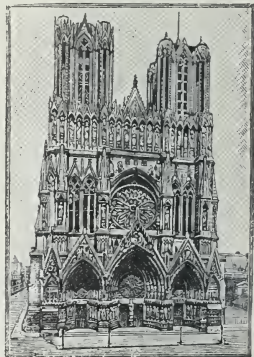


FIG. 164.— CATEDRAL DE REIMS.

(Cliché Courleux).

numerosas escuelas locales en Borgoña, Auvernia, Périgord, etc. La del valle del Rhin, influida por la arquitectura lombarda, es quizá la más reciente, contándose las grandes iglesias que erigió en Spira, Maguncia, Worms y Bamberg (fig. 158), entre las obras maestras de la arquitectura religiosa. En París puede citarse como ejemplo, á pesar de las numerosas modificaciones que ha sufrido, la iglesia de Saint-Germain-des-Pres. En Inglaterra, el estilo románico, calificado de *normando* por oposición al estilo *sajón*, es más pesado y macizo que en su país de origen, la Normandía. En Italia, el monumento capital del arte románico es la catedral de Pisa, construída desde 1063 á 1118 (fig. 159).

Hasta ahora no hemos hablado de *ojivas*. Un error, que data del siglo XIX, ha dado este nombre á los arcos

apuntados; en realidad, una ojiva (*augiva*) está formada por los nervios salientes que sostienen una bóveda, aumentando (*augere*) su resistencia. Por tanto, puede hablarse de bóvedas ojivales, pero sin olvidar que este carácter no es suficiente; la arquitectura gótica emplea, á más de la bóveda de crucería, el arbotante y una decoración tomada del natural, de las plantas y frutos de la región.

El arbotante es una consecuencia del arco apuntado (fig. 160). En efecto, cuando las iglesias se hicieron más elevadas, los muros, perforados desde entonces por anchas ventanas, no bastaron á soportar el empuje de las bóvedas, siendo necesario reforzarlos exteriormente. Para ello se dispusieron, en el exterior, arcos de piedra apoyados en su origen sobre gruesos estribos de albañilería, llamados *contrafuertes*. Estos arcos, á los que se da el nombre de *arbotantes*, tienen por

objeto llevar á la parte exterior del edificio el empuje lateral de las altas bóvedas interiores. Nada parecido se encuentra en ningún otro sistema de construcción.

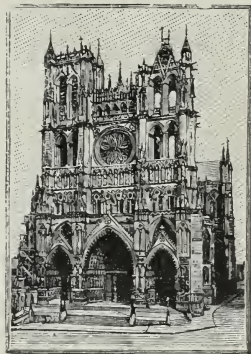


FIG. 165.—CATEDRAL DE AMIENS.
(Cliché Neurdein).

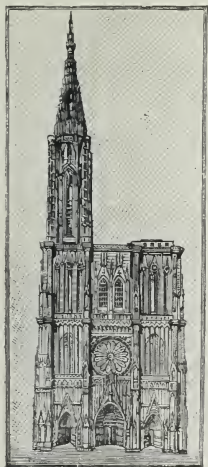


FIG. 166.—CATEDRAL DE STRASBURGO.

El templo pagano y la iglesia románica tienen en sí mismos el principio de su solidez; la iglesia gótica, en cambio, debe la suya á los puntales colocados exteriormente;



FIG. 167.—CATEDRAL DE COLONIA.

aseméjase á un animal cuya osamenta fuese, al menos en parte, exterior á su cuerpo. Estos contrafuertes y arbotantes, aunque dispuestos y decorados con mucho arte, sugieren naturalmente la idea de muletas. Lo mismo que un individuo, un edificio no responde al ideal de salud cuando está provisto de estos sostenes. Por eso el arte gótico, á pesar de que produjo obras maestras, lleva en sí mismo un germen inquietante de decrepitud; además, de los centenares de edificios góticos que conocemos, apenas hay uno que se termine y muchos ya amenazaban ruina, en parte, cuando todavía se trabajaba para terminarlos.

Es casi seguro que los primeros monumentos góticos se elevaron en la Isla de Francia y en Picardia. El Mediodía, donde la luz es más abundante y donde la tradición romana era más viva, acomodóse mejor con la basílica románica; el Norte buscó desde primera hora un modelo de iglesia que tolerase vanos más amplios y numerosos. El recuerdo de las antiguas construcciones en madera quizá contribuyó, como sostiene Courajod, á esta evolución del arte de construir.

El que floreciere el arte gótico, en un principio, entre el Sena y el Somma, no quiere decir que la bóveda de crucería fuese imaginada en esta región. En Alemania, el arte gótico no apareció antes del año 1209 (Magdenburgo); está absolutamente comprobado que el arte gótico francés precedió al alemán lo menos en un siglo. En la Isla de Francia, en Morienval, aparece un ejemplo de 1115. Este último hecho, comprobado

Es casi seguro que los primeros monumentos góticos se elevaron en la



FIG. 168.—SANTA CAPILLA DE PARÍS.

(Cliché Lévy et fils).

en 1890, ha constituido autoridad durante diez años. Recientemente, ojivas tan antiguas como la citada han sido encontradas en Picardia, y, cosa imprevista, en Inglaterra, donde las bóvedas ojivales de la catedral de Durham deben pertenecer al comienzo del siglo XII. Por esto podemos hoy preguntarnos, no si el estilo gótico floreció primero en la Isla de Francia, lo que es cierto, sino si la invención que lo caracteriza se produjo ante todo en la isla de Francia, en Picardia ó en Inglaterra, donde quizá debe verse una idea llevada por los normandos.



FIG. 169.—CATEDRAL DE CANTERBURY.

Al lado de la opinión que atribuye el origen de la bóveda de crucería á la Europa occidental existe la de los que creen que se debe á la Siria; el florecimiento de la arquitectura gótica es precisamente contemporáneo de las peregrinaciones guerreras ó cru-



FIG. 170.—CATEDRAL DE PETERBOROUGH (FACHADA OESTE).

zadas que pusieron á Siria en íntimas relaciones con el Noroeste de Europa. Cualquiera que sea la verdad, el nuevo estilo evolucionó con gran rapidez. El coro gótico de la iglesia abacial de Sain-Denis se inauguró en 1144. La iglesia de Noyon se comenzó en 1140, Nuestra Señora de París en 1163, Bourges en 1172, Chartres en 1194, Reims en 1211, Amiens en 1215. La Santa Capilla de París fué consagrada en 1248 (figs. 161 á 168). Desde el Norte de Francia, el tipo gótico—propagado sobre todo por los frailes del Cister—pasó á Alsacia (Strasburgo, 1277), á Alemania (Colonia, 1248), á Italia (Milán), á España, Portugal, Suecia, Bohemia y Hungría; los cruzados franceses lo introdujeron en la isla de Chipre y en Siria. En Inglaterra adoptó un aspecto particularísimo, caracterizado por una pesadez

relativa y, más tarde, por una profusión desagradable de líneas verticales, en particular en los ventanales (figs. 169 y 170). En el año 1174, un arquitecto de Sens recibió el encargo de reconstruir



FIG. 171.—CASA DE LA CIUDAD EN ARRAS.

la catedral incendiada de Cantebury; de 1245 á 1269, se erigió el coro de la abadía de Westminster, en Londres; la catedral de Salisbury se construyó de 1220 á 1258. En los demás países venció el tipo francés, Chartres y Bourges formaron escuela en España; Noyon y Laon fueron copiados en Lausana y en Bamberg (las torres); Colonia es una combinación de Amiens y de Beauvais. El país donde menos se aclimató el estilo gótico fué Italia (catedral de Milán). No por eso desaparecieron las iglesias románicas; entre éstas y los edificios del Renacimiento, existe cierta continuidad, interviniendo el arte gótico

como un episodio brillante, cuyo apogeo está muy próximo á su decadencia.

Se han distinguido tres períodos en el estilo gótico, según la forma y decoración de las ventanas: el gótico *lanceolado*, el *radiante* y el *flamígero*. Pero estos calificativos son poco expresivos. Basta con saber que el principio de la arquitectura gótica la impelía á crecer sin descanso la altura de las bóvedas, aumentando las luces y los ventanales y multiplicando campaniles y pináculos. Las iglesias góticas

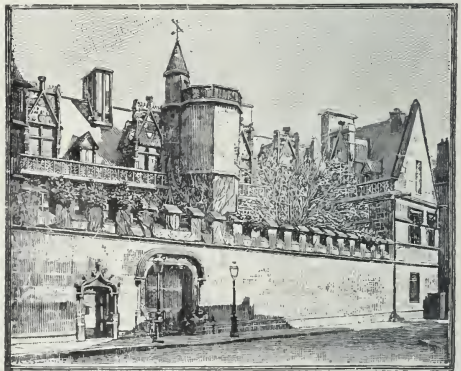


FIG. 172.—MUSEO DE CLUNY EN PARÍS.
(Cliché de los Monumentos históricos).

del siglo xv son á la vez amaneradas y de una esbeltez poco tranquilizadora. El arte gótico no ha sido ahogado por el Renacimiento, sino que fué víctima del principio de fragilidad que llevaba en su mismo seno.

Aunque la catedral gótica sea su más perfecta expresión, este arte no ha producido solamente iglesias. Entre los monumentos de su último período se encuentran las admirables casas de los Ayuntamientos de Flandes que, con sus torres conteniendo las campanas de la ciudad, se elevaban frente á las iglesias, como el anuncio de un nuevo poder que crecía, el de la burguesía

láica (fig. 171). También existen magníficas abadías, distinguiéndose la del Mont-Saint-Michel, y casas particulares de encantador aspecto, como el Hotel de Cluny, en París (fig. 172), la casa de Jacques Cœur, en Bourges (fig. 173), etc. Las fortalezas ó torreones de un estilo románico se multiplicaron desde el siglo x; las necesidades de defensa, desterraron de estas construcciones

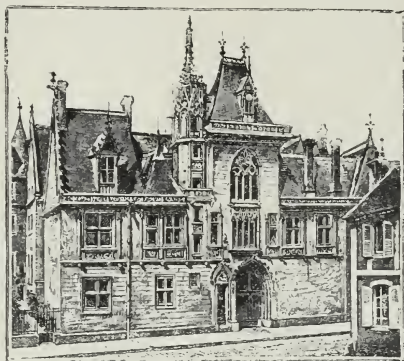


FIG. 173.—PALACIO DE JACQUES CŒUR
EN BOURGES.

los procedimientos de una arquitectura en la que los vanos dominaban sobre los macizos; pero el arte gótico inspiró la disposición interior y la decoración de puertas, ventanas y tejados: basta citar los castillos de la Ferté-Milon y de Pierrefonds, pertenecientes al fin del siglo xiv, de los que Courajod alababa con razón «las masas imponentes, las nobles siluetas y el aplomo cuya energía y franqueza eran del todo dóricas».

Si la arquitectura, considerada como un arte, debe tender á libertarse, en lo posible, de la sujeción que le imponen los materiales, puede decirse que la arquitectura de las iglesias góticas realizó este ideal mejor que ninguna otra. Añadamos á esto que este sistema de construcción ligera, aérea y de osamenta fina é independiente, fué como un primer ensayo del estilo que ha comenzado á formarse en el siglo xix, el de la arquitectura metálica. Con el empleo del metal y del cemento armado, los arcos de los arcos, tectos góticos podrían ser fácilmente igualados por los modernos sin comprometer, como hizo el arte gótico, la solidez de los edifi-

cios. En la lucha emprendida por los dos elementos de la construcción, el macizo y el vano, todo nos inclina á creer que el vano debe triunfar y que los palacios y casas del porvenir, al menos en nuestros climas, serán inundados por el aire y la luz, con lo que la fórmula que hizo popular la arquitectura gótica está llamada á un nuevo florecimiento; tras el renacimiento del estilo greco-romano, que prevaleció desde el siglo XVI hasta nuestros días, veremos producirse, con otros materiales, un renacimiento de mayor duración del estilo gótico.

‡ **BIBLIOGRAFIA.** — E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'Architecture française*, 10 volúmenes, París, 1854-1860; *Dictionnaire du Mobilier français*, 4 volúmenes, París, 1855-1873; *Architecture militaire*, París, 1854; *Entretiens sur l'Architecture*, 2 volúmenes, París, 1858-1872; *Histoire d'une Forteresse*, París, 1874; *Histoire de l'Habitation*, París, 1875; J. QUICHERAT, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, tomo II, París, 1886.

A. MICHEL (y otros), *Histoire de l'Art*, tomo I, París, 1905; K. SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Kunst*, 2.^a edición, tomos III y IV, Düsseldorf, 1869-1871; CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, tomo II, París, 1899; W. LÜBKE, *Geschichte der Architektur*, 6.^a edición, tomo II, Leipzig, 1886; E. SCHMITT, *Handbuch der Architektur*, tomo IV, Stuttgart, 1902 (véase *Repertorium*, 1902, página 454); G. DEHIO y G. VON BEZOLD, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 2 volúmenes, Stuttgart, 1884-1901; L. COURAJOD, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, tomo I, París, 1899 (*Origines de l'Art roman et gothique*); C. ENLART, *Manuel d'Archéologie française*, tomos I y II, París, 1902-1903 (esta obra contiene una bibliografía muy abundante, clasificada por capítulos); L. BONNARD, *Notions d'Archéologie monumentale*, París, 1902; J. BRUTAILS, *L'Archéologie du moyen âge et ses méthodes*, París, 1901 (véase *Bulletin monumental*, 1901, página 249); R. ROSIERES, *L'Evolution de l'Architecture en France*, París, 1894; A. VON COHAUSEN, *Refestigungswesen, der Vorzeit und des Mittelalters*, Wiesbaden, 1898; O. PIPER, *Burgenkunden*, Munich, 1895.

E. CORROYER, *L'Architecture romane*, París, 1888; A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, tomo III, Milán, 1903 (período románico y gótico); E. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie méridionale*, tomo I, París, 1903 (siglos V-XIII); O. MÖTHES, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, 2 volúmenes, Jena, 1884; DARTEIN, *L'Architecture lombarde*, París, 1882; RIVOIRA, *Le origini della architettura lombarda*, tomo I, Roma, 1901; R. CATTANEO, *L'Architettura in Italia dal VI^o al XI^o secolo*, traducción francesa de LE MONNIER, Venecia, 1901; ROHAULT DE FLEURY, *Les Monuments de Pise au moyen âge*, París, 1886, R. ADANY, *Die merovingische Ornamentik als Grundlage des romanischen (Deutsche Bauzeitung*, 1896, página 80); L. LABANDE, *Études d'Histoire et d'Archéologie romanes (Provence et Languedoc)*, París, 1902; A. DE ROCHEMONTEIX, *Les Eglises romanes de la Haute Auvergne*, París, 1902 (véase *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, tomo II, página 430); El Abad POTTIER, *L'Abbaye de Saint-Pierre de Moissac (Album des Monuments du Midi de la France*, Tolosa, 1897, tomo I, página 48: capiteles románicos).

L. GONSE, *L'Art gothique*, París, G. DEHIO, *Die Anfänge des Gotischen Baustiles (Repertorium*, 1896, página 109); ANTIMO SAINT-PAUL, *La Designation de l'Architecture gothique (Bulletin monumental*, 1893, página 1); L. LECLERE, *L'Origine de la voûte d'ogives (Revue de l'Université de Bruxelles*, 1901-1902, página 765); R. DE LASTEYRIE, *Les Origines de l'Architecture gothique*, Caen, 1901; A. PUGIN, *Gotische Ornamente (Francia é Inglaterra)*, Berlín, 1896; L. DE FORCAUD, *L'Art gothique (Gazette des Beaux-Arts*, 1891, tomo II, página 89); CLARA PERKINS, *French Cathedrals and Chateaux*, 2 volúmenes, Boston, 1903.

LEFEBRE-PONTALIS, *L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons*, París, 1897; *L'Architecture gothique dans la Champagne méridionale*, París, 1904; C. ENLART, *Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*, París, 1895 (véase la *Revue archéologique*, 1893, tomo II, página 284; *Origine de l'Architecture gothique en Espagne et en Portugal (Bulletin du Comité*, 1894, página 168); E. BERTAUX, *Castel del Monte et les Architectes français de Frédéric II (Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1897, página 432); FRANCIS BOND, *Gothic Architecture in England*, Londres, 1905; EDW. S. PRIOR, *A History of gothic art in England*, Londres, 1900; P.-A. DITCHFIELD, *The cathedrals of Great Britain*, Londres, 1902; C. ENLART, *L'Art gothique et la Renaissance en Chypre*, 2 volúmenes, París, 1899.

G. DURAND, *Monographie de la Cathédrale d'Amiens*, 2 volúmenes, Amiens, 1901-1903; J. DENAIS, *Monographie de la Cathédrale d'Angers*, París, 1899; el Abad BULTEAU, *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, 2.^a edición, Chartres, 1902 (véase *Bull. monumental*, 1903, página 581); LEFEVRE-PONTALIS, *Histoire de la cathédrale de Noyon*, París, 1900; L. DEMAISON, *La Cathédrale de Reims* (*Bulletin monumental*, 1902, página 3); E. LOMBIN, *L'Eglise de Saint-Leu d'Esserent* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, tomo I, página 305); BÉGULE y GUIGNE, *La Cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880; H. STEIN, *Pierre de Montereau, architecte de Saint-Denis* (*Mém. de la Soc. des antiq.*, 1900, tomo LXI, página 79); A. DE GEYMUELLER, *La Cathédrale de Milan* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1880, tomo I, página 132).

Sobre los «terrores del año 100» véase el artículo decisivo de Dom Plaine, *Revue des Questions historiques*, 1873, página 145.



LAS ESCULTURAS ROMÁNICA Y GÓTICA

Importancia de la Iglesia en la Edad Media.—Origen de las vidrieras.—Las miniaturas de los manuscritos.—La escultura decorativa en las iglesias románicas y góticas.—Carácter convencional de la decoración románica.—Carácter realista en el gótico.—El *Capitel de las Vendimias*, en Reims.—Tendencia educativa de la decoración en las catedrales góticas.—*El Espejo del Mundo*, de Vicente de Beauvais.—Prejuicios que se tienen sobre el arte escultórico gótico: el supuesto ascetismo; la expresión de sufrimiento; el espíritu anticlerical de los imagineros góticos.—Las estatuas tumbales como retratos escultóricos.—Estatuitas en marfil y metal.—Serenidad del arte gótico.—El apogeo escultórico en la escuela de la Borgoña.

EN la Edad Media no sólo es rica y poderosa la Iglesia, sino que domina y dirige todas las manifestaciones de la actividad humana. No hay más arte que el alentado por ella, del cual necesita, para construir y adornar sus edificios, cincelar sus marfiles y

sus relicarios y pintar sus vidrieras ó sus misales. El primer lugar de estas artes lo ocupaba la arquitectura, que en ninguna sociedad ha tenido jamás un lugar tan preeminente. Aun hoy día, basta con entrar en una iglesia románica ó gótica para recibir la impresión de la fuerza enorme que en ella se manifiesta y que, durante diez siglos, ha dirigido los destinos de Europa.

La pintura mural, que había sido por excelencia el arte del Cristianismo en sus comienzos, fué relativamente abandonada, tanto en la época románica como en la gótica. Obedece esto sobre todo á la arquitectura de las iglesias; las iglesias románicas eran demasiado sombrías; las iglesias góticas presentaban muy pocas superficies planas que decorar. En cambio, estas últimas tenían altas ventanas que era preciso cerrar y embellecer mediante las vidrieras. El arte de las vidrieras es inseparable del arte góti-

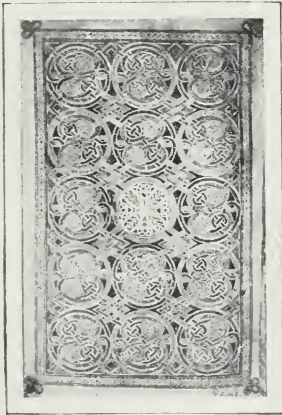


FIG. 174.—ORNAMENTOS
ENTRELAZADOS DEL MANUSCRITO
IRLANDÉS LLAMADO
«LIBRO DE DURROW»
(SIGLO VII).
(Trinity College, Dublin).
(Cliché Lawrence, Dublin).

co; durante el período de apogeo de este arte, en el siglo XIII, es cuando los pintores vidrieros prodigaron sus obras maestras en Saint-Denis, en Chartres, en Poitiers y en Sens. La coloración franca y algo cruda que convenía á las vidrieras, ejerció, en el siglo XV, una innegable influencia sobre la pintura; fué necesario que pasase algún tiempo para que los ojos se habituasen á los tonos más fundidos y más discretos.

Junto á la pintura de vidrieras no dejó nunca de practicarse la de los manuscritos; pero sólo pasada la mitad del siglo XIII produjo obras de un valor real. Hasta esta época consistió en dibujos iluminados, cuyos modelos se transmitían los miniaturistas y calígrafos; la originalidad aparece sobre todo en las letras iniciales y las orlas, ornamentadas en ocasiones con una fantasía asombrosa (figs. 174 y 175).

La decoración de las iglesias románicas se debió á menudo á los frailes que las construían; la de las iglesias góticas es esencialmente obra de los escultores, imagineros *laicos*, que estaban agrupados en corporaciones. En una y otra época, la clase de decoración más empleada fué el bajo relieve. Los escultores románicos adornaban los tímpanos de las puertas de las iglesias con grandes composiciones religiosas; del mismo modo esculpían *historias*, figuras de hombres y de animales, en los capiteles de las columnas y en los frisos. Los escultores góticos, en Francia más que en parte alguna, introdujeron los relieves y la estatua en todas las partes de las grandes iglesias, pórticos, galerías, sitaliales de coro. La Catedral de Chartres, según la cuenta, no contiene menos de 10.000 figuras, estatuas, bajo relieves, personajes y animales pintados sobre vidrieras.

A pesar de que la transición de la escultura románica á la gótica no fué brusca, existiendo buen número de monumentos en los cuales los caracteres de una y otra aparecen asociados, puede decirse que, tomadas en su conjunto ó en su apogeo, la primera



FIG. 175.—LETRA ORNAMENTADA Y ENTRELAZADOS DEL MANUSCRITO IRLANDÉS LLAMADO «LIBRO DE KELLS» (SIGLO VIII).
(Trinity College, Dublin).
(Cliché Lawrence, Dublin).

en el siglo XII y la segunda en el XIII, presentan contrastes bastante salientes.

La escultura románica es el fruto de influencias muy diversas, que varían de intensidad relativa, según los países, influencias del arte romano persistente—sobre todo en Italia y en el Mediodía de Francia—, influencias bizantinas, árabes y persas, transmitidas por el comercio y la guerra, influencia del arte de los países del Norte (Escandinavia, Irlanda), donde reinaba el gusto por las formas complicadas y los adornos entrelazados, llamados *lazierias* (figuras 174 y 175). Sólo falta, casi en absoluto, una influencia en este arte com-



FIG. 176.—EL JUICIO FINAL EN EL TÍMPANO DE LA CATEDRAL DE AUTUN.
(Cliché Giraudon).

puesto: la de la Naturaleza estudiada directamente. Los escultores románicos tenían ojos para no verla. Su arte es á veces majestuoso, potente, decorativo; pero siempre es abstracto, apartado de la realidad, convencional.

Uno de los ejemplos más característicos de este arte que pueden citarse es el tímpano de la Catedral de Autun, representando el Juicio final (fig. 176). Esta vasta composición, que data aproximadamente de 1130, no carece de grandeza, y hasta demuestra un gusto, digno de observarse, por la viveza de los movimientos. Pero ¡qué dibujo, qué cuerpos de una longitud inverosímil y qué paños tan rígidos y tan mezquinos! No se encuentra menos barbarie en la ejecución del tímpano de la igle-



FIG. 177.—JESÚS, LOS EVANGELISTAS Y LOS VEINTICUATRO ANCIANOS DEL APOCALIPSIS.
Tímpano de la iglesia abacial de Moissac.
(Cliché Giraudon).

sia de Moissac (Tarn y Garona), unos veinte años posterior al de Autun (fig. 177). Pero también en él se observa, junto á un dibujo muy defectuoso, una movilidad y una variedad, en las que se afirma el poder de las tendencias indígenas, que el hieratismo bizantino no ha conseguido aniquilar.

A este arte románico prisionero todavía de las convenciones, ignorando ó desdennando la naturaleza, se opone al arte gótico floreciente en el siglo XIII como un brillante renacimiento del realismo. Los grandes escultores que han decora-

do con sus obras la Catedral de París y las de Amiens, Reims y Chartres, eran realistas en el sentido más elevado de la palabra. No sólo buscaban en la naturaleza el conocimiento de las formas humanas y de los paños que las cubren, sino también de los principios de la decoración. Salvo en las gárgolas de las catedrales y en algunas esculturas secundarias, ya no encontramos en el siglo XIII, ni esas figuras de animales no reales, ni esos ornamentos



FIG. 178.—CAPITEL
LLAMADO DE «LAS VENDIMIAS».

Catedral de Reims.

(Cliché Thuillot, Reims).

complicados semejantes á esas pesadillas con que recargaban los capiteles de las iglesias románicas; tan sólo ó casi tan sólo, la flora del país, estudiada con cariño, suministra los elementos á los decoradores. En esta encantadora profusión de flores y de hojas, es en la que se despliega más libremente el genio del arte gótico. Entre estas obras, una de las más dignas de admiración es el célebre *Capitel de las Vendimias*, esculpido hacia el año 1250 en Nuestra Señora de Reims (fig. 178).



FIG. 179.—ENCUENTRO
DE ABRAHAM Y MELQUISÉDEC.

Catedral de Reims.

(Cliché Giraudon).

Después del primer siglo del Imperio romano (véase la pág. 96), el arte no había sabido imitar de este modo la naturaleza, y nunca la ha imitado después con tanta gracia y candor.

La catedral gótica es una verdadera enciclopedia del saber humano. En ella se encuentran representaciones tomadas de los Libros Santos y de las leyendas piadosas; motivos del reino animal y del vegetal; símbolos de las estaciones, de los trabajos agrícolas, de las artes, de las ciencias y de los oficios: finalmente, alegorías morales, como las ingeniosas personificaciones de las virtudes y los vicios. En el siglo XIII, un sabio dominico, Vicente de Beauvais, recibió de San Luis el encargo de formar una gran obra, resumen de todos los conocimientos de su tiempo. Esta compilación, titulada el *Espejo del mundo*, está dividida en cuatro partes: el



FIG. 180.—GRUPO DE LA VISITACIÓN.
Catedral de Reims.
(Cliché Giraudon).

Espejo de la naturaleza, el *Espejo de la ciencia*, el *Espejo moral* y el *Espejo histórico*. Ahora bien, un arqueólogo contemporáneo, E. Mâle, ha podido demostrar que las obras de arte de nuestras grandes catedrales son algo así como la traducción en piedra del *Espejo* de Vicente de Beauvais, salvo los episodios de la historia de los griegos y de los romanos, que no poseían título ninguno para figurar en dicha obra. No quiere esto decir que los imagineros hayan leído á Vicente de Beauvais, pero siguiendo su ejemplo han querido reunir todo lo que los hombres de su tiempo debían conocer. El primer objeto de su arte no es agradar, sino enseñar por medio de imágenes; es una enciclopedia para uso de los que no saben leer, traducida por la escultura ó por la pintura de las vidrieras á una lengua clara y precisa, bajo la elevada dirección de la Iglesia, que nada abandona al azar. Y en estas obras se encuentra, siempre y por todas partes, aconsejando y vigilando al artista, no consintiéndole que se abandone á su inspiración más que cuando modela los animales fantásticos de las gárgolas, ó toma los motivos de la decoración del reino vegetal.

Sobre este arte admirable, aunque incompleto, existen varios prejuicios difíciles de destruir. Por ejemplo, se dice á menudo que todas las figuras góticas son rígidas y demacradas. Para convenceros de lo contrario, examinad esa admirable escena, esculpida en la Catedral de Reims, el encuentro del rey Melquisédec y de Abraham (fig. 179); ved también, en la misma catedral, la Vi-

visación.

sitación (1), el Profeta sentado, el Angel en pie, y luego la deliciosa Santa Magdalena de la Catedral de Burdeos (figs. 180 á 183). ¿Qué hay en estas obras de mezquino, de rígido y de enfermizo? El arte que más recuerda el hermoso arte gótico no es ni el románico ni el bizantino, sino al arte griego del período comprendido entre los años 500 y 450, del cual puede decirse que ha encontrado, por un hallazgo singular, la sonrisa un tanto estereotipada.

Se dice también que el arte gótico lleva el sello de una devoción ardiente, de un misticismo tierno y que expresa con una piedad dolorosa los sufrimientos de Jesús, de la Virgen y de los mártires. Los que esto creen no han estudiado nunca el arte gótico. No sólo carece esto de exactitud, sino que el arte gótico de la buena época, el del siglo XIII, no ha expresado nunca más sufrimientos que los de los condenados. Sus Vírgenes son risueñas, nunca doloridas. No hay un solo ejemplo gótico de la Virgen llorando al pie de la Cruz. Las palabras y la música del *Stabat Mater*, que en ocasiones parecen ser la expresión más elevada de la religión de la Edad Media, datan lo más pronto de fines del siglo XIII, y sólo alcanzaron la popularidad en el XV. Al mismo Jesús no se le representa sufriendo, sino con expresión serena y majestuosa; basta, para convencerse de esto, citar la célebre estatua conocida con el nombre del *Hermoso Dios de Amiens*.

Obsérvese, á este propósito, que el arte gótico no ha tratado más que un corto número de episodios tomados de los Libros Santos, aquellos en los que el siglo XIII creía encontrar materia para la glorificación de la fe. Uno de ellos era el encuentro de Abraham y de Melquisédec, porque éste, al ofrecer á Abraham el pan y el vino, parecía *prefigurar* la institución de la Eucaristía. En cambio, como ha dicho con razón Mâle, todo lo que hay de humano, de tierno ó de sencillamente pintoresco en los dos Testamentos no

(1) Con toda *certeza*, el autor de este grupo extraordinario ha conocido y estudiado las estatuas antiguas; pero, ¿cuáles y dónde?



FIG. 181.—UN PROFETA.
Catedral de Reims.
(Cliché Giraudon).

parece haber impresionado á los artistas de la Edad Media. Estos artistas no eran teólogos, pero teólogos eran los que los dirigían. Ahora bien, la teología de esta época, representada por la *Suma* de Santo Tomás de Aquino, no era en ningún modo sentimental; era una ciencia de porte altivo y positivo, muy enamorada de la lógica y que pretendía asegurar la salud de los hombres imponiéndose á su razón, no pensando para nada dirigirse á su corazón. Singular cosa es que se haya cometido el mismo error juzgando al Dante, el poeta más grande del siglo XIII. Porque se encuentra en su obra una Francisca de Rimini y una Beatriz, se ha supuesto que había en él ideas modernas y una melancolía sentimental,



FIG. 182.—ÁNGEL DE LA CATEDRAL
DE REIMS.
(Cliché Giraudon).



FIG. 183.—SANTA MAGDALENA.
Catedral de Burdeos.
(Cliché Giraudon).

cuando en realidad fué ante todo un teólogo, un lógico y político. La Edad Media, dulzona y lacrimosa, es una ridícula invención de nuestra escuela romántica del siglo XIX.

No menos falsa es la idea popularizada por Víctor Hugo, de que los imagineros no estaban sometidos á la influencia de la Iglesia, siendo espíritus independientes y levantiscos, con lo que la libertad de la arquitectura en la Edad Media fué el equivalente de la libertad de imprenta en nuestros días. En realidad, en la Edad media fué siempre peligroso el aparecer como independiente ó rebelde, sobre todo cuando la autoridad de la Iglesia estaba en juego; había el peligro de la hoguera ó de la prisión perpetua. Desde 1234 hasta 1239, reinando San Luis, y en el momento en

que se levantaba la Santa Capilla, el Inquisidor de Francia, Roberto, hizo quemar vivos en Flandes, en Picardía y en Champaña á 222 individuos sospechosos por tener «opiniones». Repito, pues, que los imagineros sólo gozaban de libertad en la elección de las decoraciones insignificantes; en todos los asuntos religiosos ó profanos que trataban, los clérigos, es decir, la Iglesia, guiaban sus manos. En contra de esto se aducen ciertas caricaturas de frailes que aparecen entre los relieves de nuestras catedrales; pero estas caricaturas no son anteriores al fin del siglo XIV, y son, por lo demás, mucho más inocentes de lo que se cree. La concepción del *imagero anticlerical* es tal vez graciosa, pero no es más que una simple novela.

La escultura gótica no sólo ha decorado las catedrales, sino que también ha



FIG. 184.—ESTATUA TUMBAL DE HAYMON,
CONDE DE CORBEIL.
Iglesia de Saint-Spire en Corbeil (Seine-et-Oise).
Año 1320 próximamente.



FIG. 185.—ESTATUA TUMBAL
DE ROBERTO DE ARTOIS,
POR PEPINO DE HUY.
Iglesia de Saint-Denis (Seine).
Año 1320 próximamente.

ejecutado, sobre todo después del siglo XIV, imágenes funerarias, que progresivamente se convirtieron en retratos. Fué el retrato—del cual se encuentran ejemplos aislados desde el siglo XIII—el que condujo al arte gótico á buscar la expresión individual. De esta época data el tipo de las estatuas *yacentes*, es decir, de los difuntos acostados en una actitud tranquila y serena; este tipo no fué reemplazado hasta el siglo XVI por el del difunto en oración, cuyo modelo fueron los *donantes* y que ha durado casi hasta nuestros días. Corbeil y Saint-Denis con-



FIG. 186.—LA VIRGEN
Y EL NIÑO.
Marfil del Museo del Louvre.
(Cliché Giraudon).

servan las hermosas figuras yacentes de Haymon, Conde de Corbeil y de Roberto de Artois (figs. 184 y 185); en el Louvre y en Saint-Denis pueden verse las de Felipe VI y Carlos V, obras de un escultor del Hainaut que trabajaba en Francia, llamado Andrés Beauneveu.

Las principales obras maestras de la escultura gótica, aparte de la decoración de las iglesias, son las estatuillas y los bajo relieves en madera y en marfil, pintados y dorados por lo general, y

cuyos modelos conocidos más hermosos están en Francia (figuras 186 y 187). El marfil, muy buscado, sobre todo en el siglo XIV, préstase muy bien á la escultura; pero la curvatura de los colmillos del elefante obligó con frecuencia á los artistas á dar cierta *flexión* á las figuras en pie, á echarles la cabeza hacia atrás y á dar á la parte media del cuerpo cierta prominencia.

Muchas veces he hablado de la *serenidad* del arte gótico; es ésta una palabra que no había tenido ocasión de volver á emplear después de la lección sobre el arte griego. En efecto, cuando más se reflexiona sobre ello, más claro se ve que el arte griego y el gótico son hermanos, por largo tiempo enemigos y hoy reconciliados. Pero la superioridad del arte griego es innegable. Cífrase, sobre todo, en el hecho capital de que el arte gótico es esencialmente un arte vestido. Los prejuicios de la época y la naturaleza de los monumentos reli-



FIG. 187.—LA VIRGEN
Y EL NIÑO.

Marfil francés.

(Colección Martin-Leroy, Paris).

giosos que había de decorar, le han prohibido, de una manera casi absoluta, la representación del desnudo. Aun en aquellos casos en que se permite representarlo, es mediano y tímido; el arte gótico no ha producido ninguna imagen satisfactoria ni del Niño Jesús ni de Adán y Eva. Por otra parte, el arte griego ha evolucionado durante quinientos años, mientras que el gótico, desde los comienzos del siglo XIV, da muestras de cansancio y se hace amañado y complicado. Es cierto que á mediados del siglo XIV se

inicia un renacimiento, pero éste hace más bien referencia á la escultura funeraria. Un espíritu nuevo, soplando del otro lado de los Alpes, trae por entonces las lecciones del *Trecento* italiano; otras influencias, aún mal conocidas, tienen por punto de partida el valle del Rhin y Flandes. Estos elementos se combinaron y desarrollaron en París, alrededor de la corte de Carlos V, para alcanzar su apogeo en la escuela flamenca de Borgoña durante el último cuarto del siglo XIV. Sin embargo, no hay solución de continuidad en la historia de la escultura; el genio de los imagineros del siglo XIII, que sólo cambió en el sentido de la variedad y de la expresión, continuóse en la gran escuela franco-flamenca y ejerció una fecunda influencia sobre la pintura de esta época.

BIBLIOGRAFÍA.—*Dictionnaires* de VIOLETT-LE-DUC, obras de SCHNAASE, de GONSE y de BERTAUX, citadas en la bibliografía de la lección duodécima.—W. LÜBKE, *Geschichte des Plastik*, tomos I y II, 3.^a edición, Leipzig, 1884; L. GONSE, *La Sculpture française depuis le XIV^e siècle*, París, 1895; L. COURAJOD y F. MARCOU, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, París, 1892; L. COURAJOD, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, tomo II, París, 1901; R. ALLEN, *Celtic art*, Londres, 1904; E. MALE, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, 2.^a edición, París, 1902 (véase BERTAUX, *Revue des Deux-Mondes*, 1 Mayo 1890); *La Légende dorée dans l'art du moyen âge* (*Revue de l'Art*, 1899; tomo I, página 187); E. LAMBIN, *La Flore sculpturale du moyen âge* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899, tomo I, página 291).

M. VOEGE, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strasburgo, 1894 (pretendida prioridad de la escuela provenzal sobre la de la Isla de Francia); *Der provenzalische Einfluss in Italien* (*Repertorium*, 1902, página 400); R. DE LASTEYRIE, *Etudes sur la Sculpture française au moyen âge* (*Monuments Piot*, tomo VIII, 1902; portada de Chartres y discusión de la tesis de VOEGE); A. MARIIGNAN, *Histoire de la Sculpture en Languedoc aux XII^e et XIII^e siècles*, París, 1902; G. FLEURY, *Portails imagés du XII^e siècle*, Mamers, 1904.

R. KOECHLIN, *La Sculpture belge et les Influences françaises aux XIII^e et XIV^e siècles* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, tomo II, página 519); K. FRANCK, *Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Strassburger Münster*, Düsseldorf, 1903 (influencia de Chartres sobre Strasburgo); AD. GOLDSCHMIDT, *Studien zur geschichte der sächsischen Skulptur*, Berlín, 1902; A. WEESE, *Die Bamberger Domskulturen*, Strasburgo, 1808; M. VOEGE, *igual asunto* (*Repertorium*, 1901, página 255); MAX. ZIMMERMANN, *Oberitalienische Plastik im Mittelalter*, Leipzig, 1897; A. VENTURI, *Storia dell' Arte italiana*, tomos I y III, Milán, 1901, 1902 y 1903; H. v. der GABELENTZ, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903.

H. OTTE, *Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters*, 5.^a edición, Leipzig, 1883-1885; E. MOLINIER, *Les Ivoires*, París, sin fecha; *La descente de la croix, groupe en ivoire du XIII^e siècle au Louvre* (*Monuments Piot*, tomo III, página 121); MUSÉE DE BERLIN, *Die Elfenbeinbilder*, Berlín, 1903; O. MERSON, *Les Vitraux*, París, 1895; H. OLDTMANN, *Geschichte der Glasmalerei*, Colonia, 1898; LECOY DE LA MARCHE, *Les Manuscrits et la Miniature*, París, sin fecha; A. HASELOFF, *Les Psautiers de Saint-Louis* (*Mém. de la Soc. des antiquaires*, 1900, tomo LVIII, página 18).



APÉNDICE SEGUNDO

EL ARTE DE LA EDAD MEDIA EN ESPAÑA

El Cristianismo primitivo en España: su carácter y desarrollo; sepulcros cristianos.—Los visigodos: su arte.—La invasión mahometana: el arte mozárabe.—El arte español en los primeros tiempos de la Reconquista.—Formación del arte románico en España.—Desarrollo del mismo: sus caracteres y monumentos más notables; el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela.—Arquitectura gótica: formación, caracteres, desarrollo y monumentos más notables de la misma.—La escultura gótica: predominio del elemento dramático; el naturalismo; supervivencia de elementos arcaicos; maestros más notables y obras principales.—El arte mahometano: sus caracteres españoles; su formación; épocas y monumentos más notables.—El arte mudéjar: su formación; sus elementos; sus tipos regionales.

COMENZARON las predicaciones del Cristianismo en nuestra Península en la época apostólica, y en el siglo III habíase extendido de tal modo la buena nueva, que existían en España gran número de comunidades cristianas, tomando estas doctrinas mayor arraigo y extensión en las ciudades más romanizadas. En aquellas regiones en que el espíritu de la civilización romana había penetrado menos, ó cuyos habitantes le fueron más refractarios, conservando no poco de las costumbres y creencias indígenas, el Cristianismo, aun siglos después de sus comienzos en España, fué frecuentemente alterado por la supervivencia de las creencias primitivas (celtas, por ejemplo), ya en forma consciente y doctrinaria—la herejía de Prisciliano—, ya en forma inconsciente y supersticiosa, entre la gente del campo sobre todo. Así se comprende que la herejía de los priscilianistas tuviera tal extensión y durara tanto; que de Galicia pasara á la Bética y la Lusitania; y que, á pesar de las prohibiciones y protestas de muchos prelados españoles, de haber sido condenada en el Concilio de Zaragoza el año 380, y de la sentencia imperial condenando á muerte á Prisciliano, duraran las doctrinas de éste cerca de tres siglos. Como también es digno de mención el hecho de que las supersticiones, á través de la Edad Media y de los tiempos modernos, constituyan una gran parte del fondo religioso de las masas populares, habiendo existido siempre un espíritu de oposición á las creencias conscientes y una hostilidad, á veces llevada á su último grado, á la tolerancia religiosa, presentándose sólo como caso excepcional el de las buenas relaciones habidas frecuentemente entre moros y cristianos durante la Edad Media.

Pocos monumentos artísticos nos restan del Cristianismo primitivo español. De arquitectura nada tenemos, y en escultura contamos sólo con un número bastante reducido de ejemplares. Los hay desde las formas ornamentales más sencillas, hasta una labor escultural bastante compleja. Su carácter no difiere del que tienen los sarcófagos romano-cristianos.

Los de tipo más sencillos—y quizá pueda clasificarse como de la época de las persecuciones cristianas—hállanse ornamentados con *strigilis* (líneas onduladas) y el monograma griego de Cristo. En otros hay delfines, aves y ciervos. El sarcófago más importante es el que se conserva en el Museo provincial de Valencia; síguenle, secundariamente, los de Mérida, Santa María del Mar, en Barcelona, y el de la Catedral de Gerona.

Otro tipo de sarcófago, más complejo en su labor, y que bien puede ser considerado como perteneciente á la segunda época del Cristianismo primitivo—el de la Paz—, reúne, á más del elemento decorativo lineal (*strigilis*), figuras de Orantes, del Buen Pastor y grupos de personajes bíblicos, compuestos de dos y tres figuras, como puede observarse en el que existe en el Museo de Barcelona.

Procedente de Ampurias, y conservado en el Museo de Gerona, es un sarcófago de gran interés, por tener representaciones de elementos paganos, junto con los cristianos.

Á la revolución producida por el Cristianismo en el seno de la sociedad romana, y de la romanizada é indígena en España, corresponde, en período posterior, el de la invasión bárbara. Nuevos elementos de raza se unen á la población española; la condición política y social de nuestra Península se transforma y entra en una nueva vida; y á la par que adquiere relieve la constitución de nuestra nacionalidad, va el arte precisándose en formas más concretas en nuestro suelo, sin abandonar por ello su carácter de ser, más que original, aportado, adquiriendo luego en España rasgos peculiares de transformación, y, en algunos casos, de adaptación completa.

Al influjo romano que recibieron los visigodos, en contacto durante largo tiempo con el Imperio de Oriente, hubo que añadir el que sobre aquéllos ejerció la población romanizada de nuestra Península. Los primeros pasos de los visigodos en el campo del arte fueron el de la traducción bárbara é infantil del arte romano, siendo esto un principio de evolución artística que hubo de ir desenvolviéndose en formas y caracteres variadísimos según los acontecimientos históricos.

Las formas del desarrollo del arte en nuestro suelo siguen un

curso y fases bastante desemejantes al de los otros países; de aquí la imposibilidad de agrupar rigurosamente esas modalidades de la historia de nuestro arte en la clasificación adoptada para la historia del arte occidental en los tiempos medios.

Modestos, aunque no escasos, son los ejemplares de arquitectura visigoda que nos restan. El fundamento de esa arquitectura fué el elemento latino existente en nuestra Península, al que se unió el elemento bizantino, que adquiere en España una importancia grandísima, presentándose en formas muy variadas y desarrollo cronológico y local muy distintos.

¿De dónde procede ese influjo griego?

1.º Aportado por los visigodos, habiéndole adquirido éstos durante su permanencia en las comarcas del Danubio y del Don.

2.º Traído á España por los imperiales en tiempo de Atanagildo (554 hasta su expulsión por Suintila).

Y 3.º Por las relaciones sostenidas con Constantinopla, gracias al clero español.

Desarróllase en España, durante la dominación visigoda, el tipo de arquitectura basilical y el bizantino. Entre las primeras deben citarse: San Millán de la Cogulla de Suso (siglo VI), San Juan de Baños (siglo VII) y los restos primitivos de la iglesia de Bamba (Valladolid).

Como iglesia visigoda de tipo bizantino debe señalarse: San Miguel de Tarrasa, compuesto de planta cuadrada, cúpula central, apoyado sobre ocho columnas. Por sus caracteres aseméjase mucho á un baptisterio bizantino del siglo VI al VII.

Uno de los elementos más importantes que aparecen en la arquitectura visigoda es el arco de herradura. Mucho se ha discutido sobre su origen y sobre su importación á España. Respecto á su origen, no cabe duda de que es oriental; su empleo en nuestra Península, en virtud de documentos y datos de gran prueba, puede atestigüarse que corresponde á los visigodos, siendo dichos datos los arcos de San Millán de la Cogulla, en Logroño; los de San Miguel *In Excelsis*, la Ermita de los Santos, en Cádiz; San Juan de Baños, etcétera, y la definición que de su forma da San Isidoro en sus *Etimologías*. Pero su importación á España es anterior á la dominación visigoda, como así lo prueban lápidas romanas del Museo de León.

Los elementos del arte plástico de la época visigoda son poco conocidos, y aun éstos, si se someten á un examen riguroso, harán variar un tanto las orientaciones seguidas, como ha sucedido con la célebre estatua de San Juan de Baños, tenida por visigoda hasta hace poco, y que es una obra del siglo XIV.

Hasta el presente, los datos que se conocen del arte escultórico de este período permiten consignar los siguientes caracteres:

1.º Subsisten elementos artísticos del período romano, pero corrompidos cada vez más y más por no hallarse los artistas de la época visigoda en posesión de una técnica hábil. En este sentido es curiosa la transformación de los capiteles greco-romanos en la época visigótica, desde uno hallado en Mérida—en el que aun subsiste un cierto gusto ornamental, sentido de las proporciones, simetría y comprensión del relieve, con bastante habilidad manual en la ejecución—hasta los de Córdoba y Toledo, principalmente, en que la adulteración de las formas greco-romanas llega al límite de inconsciencia, presentando un carácter tosco é infantil.

2.º El sentimiento del relieve va perdiéndose rápidamente hasta convertir las obras en especie de grabados.

3.º Faltan estatuas ó figuras completamente corpóreas, si bien este carácter no es privativo del arte escultórico español en dicho período.

4.º Junto con los elementos latinos, existen en esta época obras bizantinas, las unas aportadas por los imperiales—el disco de Teodosio, en plata repujada, perteneciente al siglo IV, y que se conserva en la Academia de la Historia—, y el díptico consular, en marfil (siglo VI), de la Catedral de Oviedo.

5.º La creación de una escuela local en España, bajo el influjo griego-bizantino (sarcófago descubierto en Ecija, el de Santa María de Albuerca y, sobre todo, el de Briviesca, conservado en el Museo de Burgos).

6.º Los hallazgos de armas, fibulas y placas caladas—algunos de cuyos ejemplares guarda el Museo Arqueológico Nacional—revelan un arte puramente visigodo, con representaciones fantásticas de animales.

La conquista mahometana de nuestra Península fué de grandísima importancia para el arte nacional, pues no sólo nació y se desarrolló aquí esplendorosamente el arte mahometano, sino que el cristiano sufrió el influjo de esto, tanto en la fase mozárabe como en la mudéjar.

El poderío visigótico acabó con la batalla de la Janda (Cádiz) y no del Guadalete, como equivocadamente ha venido consignándose en los libros de Historia; la monarquía visigoda finalizó en la batalla de Segoyuela (Septiembre del año 713), en que se cree hubo de morir Don Rodrigo.

La conquista mahometana de nuestra Península no impuso, por lo general, á los vencidos un cambio en sus creencias religiosas, y frecuentemente se les consintió á los pueblos conquistados que siguieran con su vida especial. Así pudo continuar viviendo gran

parte de la población hispano-romana-visigoda, con su organización administrativa, judicial y religiosa.

Ese contacto íntimo del mundo mahometano con el cristiano se tradujo en un acrecentamiento de la cultura de ambos, pues si los primeros influyeron en los segundos por el gran caudal de conocimientos científicos y literarios que trajeron de Oriente, éstos introdujeron en la escultura mahometana el saber de la España hispano-romana y visigoda; el de aquélla, mediante el conocimiento y desarrollo de la ciencia clásica, y el de ésta, por medio de la ciencia hispano-visigoda, que á tanta altura rayó con San Isidoro de Sevilla.

Por otra parte, las relaciones entre el pueblo musulmán y el cristiano, no sólo existieron en el aspecto antes indicado, sino que fueron más extensas, y á la ingerencia y unión de elementos de cultura, deben añadirse los de sangre. Mujeres cristianas venían á formar parte de las familias árabes: Doña Sancha, hija de Aznar Galindo, conde castellano, casó con el rey moro de Huesca, Mahomed Attawil; una nieta de Iñigo Arista contrajo matrimonio con Abdallá, príncipe cordobés. Estas uniones, no sólo realizáronse entre las familias nobles, sino que tuvieron lugar también en todas las clases sociales. A más de estas relaciones entre el pueblo musulmán y el cristiano, existían las comerciales; en tiempos de paz, la permanencia de los primeros en ciudades cristianas, ó de los segundos en poblaciones árabes, era larga y frecuente. Además, soldados cristianos alistábanse en los ejércitos musulmanes, y viceversa.

Como se ve por lo apuntado, las relaciones entre ambos pueblos fueron continuas y muy estrechas, y, por lo tanto, la mezcla de elementos de cultura fué grande. Esto, unido á la adaptación de los pueblos musulmanes á nuestro suelo, dió como consecuencia una modalidad bastante original al arte árabe español, así como el cristiano vino á tomar en nuestra Península caracteres bastante extraños á los de otros pueblos europeos.

A esa unión de razas y de cultura—no fusión—sucedió, pues, una unión de elementos artísticos. Pero la base fué siempre cristiana ó musulmana, con un gran predominio de los elementos extraños acumulados á cada una, lo mismo en el orden social que en el artístico.

Con lo dicho explícase perfectamente la existencia de dos tipos artísticos especiales: el mozárabe y el mudéjar.

Los dos grandes centros de producción del primero, son: Toledo, principalmente por su larga duración, y Córdoba, de existencia más corta, debido á las persecuciones del siglo x. Como tipos de arquitectura mozárabe—derivación andaluza—deben ci-

tarse San Miguel de Escalada, iglesia que reedificaron monjes huídos de Córdoba; otro monumento importante, y desconocido hasta hace poco, es el de San Cebrián de Mazote, cuyas analogías con el primero son grandes. Los elementos de estas construcciones son visigóticos y mozárabes.

La arquitectura mozárabe toledana cuenta con una serie interesantísima de monumentos. Existieron en Toledo seis iglesias de este tipo. Los arcos de herradura y las columnas de la iglesia de San Sebastián —fundada en el siglo VII— han dado lugar á discusiones sobre si debe verse en estos elementos un origen mozárabe, ó, por el contrario, reedificada dicha iglesia en el siglo XIII (como suponen algunos), son elementos, los apuntados, de origen árabe, pero no mozárabe.

La arquitectura cristiana de los primeros tiempos de la Reconquista se presenta con caracteres variados y muy especiales, no sólo en su desarrollo, sino también según su distribución regional; sigue con esto los mismos pasos que el desenvolvimiento de los Estados cristianos de nuestra Península, con sus modalidades especiales en la civilización de los mismos. Marquemos esos caracteres:

1.º Con la batalla de la Janda, y más tarde con la de Segovia, acaba la monarquía visigoda propiamente dicha, pero no los elementos de este pueblo; con ellos y los hispanos fórmasen un Estado nuevo, en el Norte de España, con vida especial; fué simplemente un nuevo Estado en la evolución del pueblo español, en el que los elementos anteriores siguen subsistiendo, pero modificados. Don Pelayo era visigodo; refugiáronse en las montañas de Asturias los elementos dispersos y reacios á la dominación musulmana, del antiguo Estado visigodo, y á ellos hubo de sumarse el elemento indígena, el astur.

La arquitectura de este período es una rama también del tronco visigodo, que adquiere una importancia grande en el Norte y Noroeste de la Península (Asturias, León y Galicia).

2.º La influencia bizantina representa un papel importantísimo en el arte de este período (Santa María de Lebeña, en Santander; San Miguel de Linio, Santa María de Naranco y Santa Cristina de Lena, en Asturias, etc.).

3.º Estas construcciones ofrecen una serie de particularidades importantes en nuestra historia artística. En San Miguel de Linio aparecen por primera vez los contrafuertes exteriores, elemento activo que luego ha de tener una importancia enorme. Santa María de Naranco ofrece otro germen importantísimo en la arquitectura: un principio de desintegración de los elementos activos (arcos y

columnas) de los pasivos (muros); adosados á éstos, hállanse las columnas, y sobre ellas se levantan los arcos formando una estructura verdadera de componentes activos. ¿Fué esto nacido en nuestro suelo, ó de importación extranjera?; (lombarda?).

Como influjo lombardo más característico debe citarse la iglesia de Santa María de Lebeña (año 925), por sus apoyos compuestos, primera vez que aparecen en nuestra arquitectura.

Y como influencia árabe hay que citar, principalmente, San Pedro de Nave (Zamora), y, sobre todo, Santiago de Peñalba, en el Bierzo (León). Los arcos de esta iglesia son de herradura, tiene doble ábside sobre planta de herradura, y ambos, así como el crucero, están cubiertos por bóvedas gallonadas. Esta iglesia fué construída por el Obispo Salomón (913-951).

El carácter regional en el arte español preséntase bien acentuado en la arquitectura gallega del período á que nos referimos.

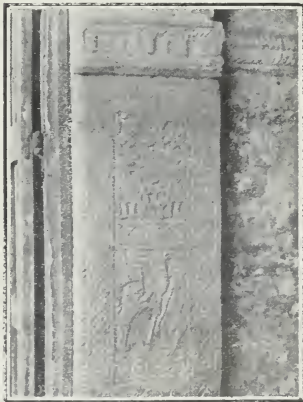


FIG. III.—PUERTA
DE SAN MIGUEL DE LINIO
(OVIEDO).

La antigüedad más remota de templos cristianos en esa región la conocemos por tradiciones y por algunos documentos. Alfonso el Casto alaba la basílica de Lugo, y Gregorio de Tours la iglesia de San Martín de Orense. Un monumento nos resta de fecha lejana, la iglesia de Santa Comba de Bande, en Orense; según un documento de 872, hubo de haber sido edificado en el siglo VII. Con todo y ser muy importante esa construcción—cuyo tipo es único en España—, por su antigüedad, lo es más aún por las semejanzas que tiene con la capilla de San Nazario y San Celso (mausoleo de Gala Placidia), en Rávena, del siglo V. La citada iglesia gallega es de planta bizantina, cubiertos los cuatro brazos

por bóvedas de medio cañón, y el crucero por una bóveda de arista; su ábside es cuadrado, y sus arcos (torales y el triunfal) son de herradura; los capiteles de las columnas sobre que descansa el arco triunfal son visigodos. Si la modesta iglesia de Santa Comba es importante por las razones ya citadas, no lo es menos la capilla de San Miguel de Celanova, por su marcado carácter árabe del Califato, hasta el extremo de que ha llegado á suponerse

que fuese una mezquita (si bien los trabajos arqueológicos más recientes la presentan como construcción del siglo IX al X) hecha por un monje cordobés ó algún constructor musulmán que viviera en el reino cristiano.

Otro tipo regional importante es el catalán, pero como su arquitectura del período que estamos examinando se confunde con la románica, al ocuparnos de ésta lo haremos de la catalana.

La variedad de tipos señalados, con sus extrañas influencias y las modificaciones que éstas sufren, eran elementos importantes para haber creado — mediante una evolución de los mismos y su adaptación local — un tipo de arquitectura francamente española;

pero la invasión monástica del siglo XI torció de tal modo la orientación seguida, que ésta no pudo dar los frutos debidos.



FIG. IV.—SANTA MARÍA DE NARANCO
(OVIEDO).

Pocos son los ejemplares de escultura que se conservan de esta época, y su importancia es escasa.



FIG. V.—PILA BAPTISMAL
DE SAN ISIDORO DE LEÓN.

A las influencias de la tradición latino-bizantina, hay que añadir las germánicas supervivientes, que, como ya habíamos apuntado al ocuparnos de la época anterior, consistieron principalmente en la gran tosquedad y absoluta falta del sentimiento del relieve en la expresión de los elementos figurados, caracteres que alcanzaron en este período una mayor decadencia. Las formas del natural son mal comprendidas y expresadas con una inocencia verdaderamente infantil; falta el sentimiento de las proporciones, aun en los partidos decorativos. Bien puede decirse que ha muerto la escultura antigua y nace otra nueva.

Las obras que merecen especial mención, como ejemplos, son las puertas de San Miguel de Linio (fig. III), la decoración interior

de esta iglesia y la de Santa María de Naranco (fig. IV), la arqueta de la Catedral de Astorga y, principalmente, la pila bautismal de San Isidoro de León (figura V). Es ésta de forma cuadrada, recordando las pilas árabes para las abluciones; en cada uno de sus lados desarróllanse relieves de carácter simbólico, y en

los ángulos hay unas columnillas de tipo muy semejante á las de Santa María de Naranco. Los relieves de dicha pila hállanse tratados con un mayor sentimiento del bulto y del natural que las obras antes mencionadas, y acusan un evidente progreso artístico.

A los elementos de la arquitectura española examinados anteriormente hay que agregar los de importación francesa y los lombardos, así como los de nuevas formas constructivas más sabias de origen oriental (bizantino y sirio). Todos esos componentes forman la base del románico español.

Una serie de corrientes y de influencias políticas, sociales y religiosas, determinaron ese cambio radical y fecundo en nuestro arte en general, y particularmente en el arquitectónico.

Las relaciones con Borgoña; la venida de los monjes cluniacenses; las cruzadas para las conquistas de Toledo, y de Zaragoza más tarde, y las peregrinaciones compostelanas, fueron

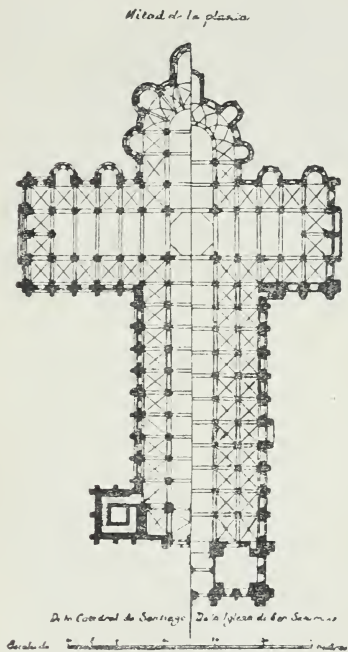


FIG. VI.—PLANTA COMPARATIVA DE LAS CATEDRALES DE SANTIAGO DE COMPOSTELA Y SAN SATURNINO DE TOLOSA.

los medios introductores del arte románico francés en España, cuya preponderancia fué grandísima. Los maestros de Como introducen en Cataluña el arte lombardo, que luego se extiende á Aragón, tierras de Soria y de Palencia.

Las relaciones comerciales de bizantinos y sirios—siguiendo la ruta de Italia á Barcelona, extendiéndose por el litoral catalán, siguiendo la cuenca del Ebro para llegar á los puertos del Cantábrico por un lado, y por otro á buscar la ruta francesa seguida

por las peregrinaciones compostelanas —determinaron en España nuevas influencias orientales, produciendo un tipo del románico abizantinado ó, tal vez dicho con más propiedad, orientalizado.

Pero no sólo existieron esas influencias en nuestro arte románico, si bien fueron las principales; hay que agregar otras: las germánicas, las inglesas y las normandas.

La población española durante el período que exponemos forma un conjunto abigarrado de elementos extraños. El hecho histórico de nuestro aislamiento medioeval con Europa, sin más contacto que con Francia por los Pirineos, es falso; al contrario, vinieron aquí elementos de población muy heterogéneos, y unos más y otros menos, dejaron aquí huellas de su estancia en el campo de la producción artística. Por eso ha podido decir un historiador contemporáneo de nuestro arte de la Edad Media, que «trazando una elipse ideal desde el Asia Menor por el centro de Europa á cortar el Estrecho de Gibraltar, continuada por el Norte de Africa para volver al punto de partida, ocupa España en ella el foco opuesto al en que está colocada la región donde nació el arte siro-cristiano. Parecía destinada, por ley geográfica y geométrica á la vez, á que se produjera en su suelo el sincretismo de todas las corrientes partidas de aquel origen y propagadas por diversos pueblos» (1).

La exposición, pues, del desarrollo y de los caracteres todos del arte románico español es sumamente compleja, y dado el carácter elemental de esas notas, sólo podemos trazar á grandes rasgos el cuadro de este período artístico.

Influencias francesas.—Penetran por Navarra para difundirse por la Península. Monumentos principales y escuelas francesas á que pertenecen: *Borgoña*, San Isidoro de León (1145 próximamente); *Poitou*, Santo Domingo (Soria), San Pedro el Viejo (Huesca), San Pedro de Galligans, San Pedro de Roda, etc. (Cataluña); *Auvernia*, Catedral de Santiago de Compostela (de 1074 á 1128; fig. VI), importantísima en la historia del románico español; quizá por derivación de la iglesia compostelana, San Vicente de Avila (siglo XII) y las Catedrales de Túy y de Lugo. Otra forma de propagación del románico francés—ya que no de una escuela arquitectónica—se realizó, en las escuelas monásticas, por los monjes de Cluny; poco resta de ellas.

Influencias lombardas.—Como ya hemos dicho, introdúcenlas los *maestros de Como* en Cataluña (elementos ornamentales de bandas, y frisos de arquillos). Monumentos principales: Ripoll,

(1) E. SERRANO FATIGATI, *Portadas del período románico y del de transición al ojival* (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, año XIV, núm. 155).

San Pedro de Tarrasa y Seo de Urgel; derivación á Aragón, Duroca; Castilla, ábside de San Juan de Rabanera, por ejemplo.

Influencias orientales.—Estas son muy variadas. El tipo más importante es el bizantino, por introducir la cúpula en las formas románicas. Como monumentos principales deben citarse: Catedral Vieja de Salamanca, Colegiata de Toro y Catedral de Zamora. Aun dentro del tipo que acabamos de señalar, hay variedades notables: cúpulas sin nervios, San Martín de Frómista (Palencia), San Quirce (Burgos), San Juan de Rabanera (Soria), etc.; cúpulas nervadas, las citadas de Zamora, Toro y Salamanca (fig. VII) y, además, Catedral de Jaca y Vera Cruz de Segovia. Se ha pretendido que podían ser esas cúpulas una derivación constructiva de San Frontis de Périgueux; pero, tanto por el gallinado interior de las mismas, como por sus arquerías y columnas y por las altas linternas que soportan esa masa arquitectónica, recuerdan las de Tsalónica y Atenas, marcando una influencia bizantina directa, según hizo observar el Sr. Lampérez en sus lecciones del Ateneo de Madrid.

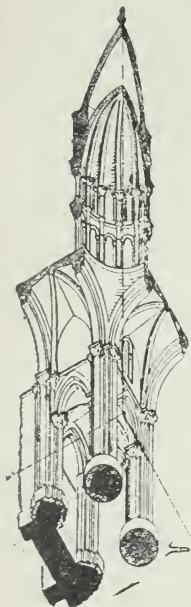


FIG. VII.—CORTE DE LA TORRE DEL GALLO DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA. (Según Lampérez).

Existen también en España iglesias románicas circulares y poligonales que son una derivación de la del Santo Sepulcro en Jerusalén y de las construcciones cristianas primitivas. Como ejemplares más notables deben citarse: la Vera Cruz, de Segovia; la de San Marcos, en Salamanca; la de Eunate, en Navarra, y la de Prats, en Cataluña.

Las influencias mahometanas extiéndense desde Andalucía por la Península, ya en formas constructivas, ya en elementos decorativos; el románico-mahometano tiene su asiento en esa región española, y presenta al mismo tiempo un carácter de supervivencia muy largo dentro de sus formas arcáicas.

En Asturias las influencias extranjeras llegan sumamente degeneradas, y las manifestaciones de un arte local, con muchos caracteres autóctonos, son grandes.

Un tipo de arquitectura genuinamente española se desarrolló en la época románica: es la de ladrillo. Su cuna fué Sahagún (iglesias de San Lorenzo y de San Tirgo), irradiando á Cuéllar,

Arévalo, Olmedo, Toro y algunas poblaciones más. Se ha confundido ese tipo arquitectónico con el mudéjar, y aun cuando algunas veces tienen puntos de contacto, la personalidad de cada uno de ellos es completa.

La arquitectura catalana de los siglos x al xii merece ser citada aparte por sus caracteres especiales, aun cuando hayamos hecho incidentalmente algunas referencias á la misma. Confúndese en ella el período latino-bizantino con el románico. Su contacto con la Galia Narbonense, y las relaciones que en lo político y lo eclesiástico la ligaron á ella, tuvo su influjo en la arquitectura catalana por derivaciones de la del Rosellón; citadas quedan las corrientes lombardas y orientales que hubo en Cataluña, y falta mencionar el influjo clásico sobre la misma, causa determinante, por un lado, de la persistencia en abovedar sus construcciones en época en que las iglesias se cubrían con techumbres de madera en los pueblos occidentales y, por otro lado, en el uso de elementos decorativos copiados ó imitados de los clásicos. Como tipo más perfecto, y síntesis de la arquitectura románica, debe señalarse la iglesia abacial de Ripoll (siglo xi).

Para terminar estas notas sobre la arquitectura románica española, creemos de gran utilidad el señalar los claustros, pórticos y

portadas más excelentes de la misma, para que puedan servir de guía á nuestros lectores. Ofrecen esas partes arquitectónicas un carácter notable en nuestra arqueología artística nacional, y su estudio es interesantísimo.

Claustros.—

Santillana del Mar, San Juan de Duero y San Pe-

dro de Soria; Silos, Huelgas de Burgos; Escuela de la Vega en Salamanca (fig. VIII); Poblet, Ripoll, San Cugat del Vallés, San Pablo del Campo; Catedral y San Pedro de Gerona; San Pedro de la Riva, San Benet de Bagés, Santa María de Estany y el de



FIG. VIII.—CLAUSTRO DE LA ESCUELA DE LA VEGA EN SALAMANCA.

la Catedral de Tarragona; San Juan de la Peña y San Pedro el Viejo, Huesca; el de Oliva, Iranzo y el de la Catedral de Pamplona, y, por último, el de Santa María del Sar en Galicia.

Tienen los *pórticos* un carácter muy propio del románico español. Son, en cierto modo, en las iglesias no pertenecientes á comunidades regulares, lo que los claustros en éstas. Aquéllos van al exterior de la iglesia, y en ellos reuníanse los vecinos del lugar, antes de los oficios divinos, para tratar asuntos relativos al interés común de la población. Los pórticos más importantes son: San Martín, San Millán y San Esteban, y San Juan de los Caballeros, en Segovia; el del Salvador, en Sepúlveda; el de Santa María la Antigua, en Valladolid; el de Eunáte, en Navarra, y el de Gazolás, en Pamplona.

Ese tipo de construcción, tan genuinamente español, fué importado al Rosellón y á Sicilia.

Portadas.—Sin tímpano (tipo frecuente en el Poitu, Santogne y la Gascuña), en Zamora, San Pedro de Avila, Ciudad Rodrigo, San Pedro de Galligans y Santa María de Besalut.

Con pies derechos, ornados de estatuas (bastante común en Francia en la segunda mitad del siglo XII), en Ripoll, San Vicente de Avila y Catedral de Orense.

Otros tipos ofrecen los siguientes: San Isidoro, de León; Santo Domingo, en Soria; el de la Catedral de Valencia (Puerta del Palau) y, sobre todos ellos, el llamado Pórtico de la Gloria, en Santiago de Compostela.

Escasos son los monumentos que nos quedan de la arquitectura románica militar y civil; entre ellos deben señalarse los siguientes: murallas de Avila y ábside de la Catedral abulense; castillo de Loarre, cerca de Huesca; iglesia-castillo de Turégano (Segovia), en sus primitivas construcciones; palacios de Carracedo (León) y de los Duques de Granada, en Estella; Lonja de Lérida, y bastantes portadas de casas en Segovia.

El desarrollo de la escultura en la época romana adquiere una importancia mucho mayor que en la época precedente. Sus elementos extranjeros, sus modalidades y los asuntos que en ella se tratan, son también de una complejidad más grande.

La escultura románica en todos los países se produce como un elemento decorativo de la obra arquitectónica, pero presenta en España el carácter más acentuado que en ningún otro país, pues la labor del arquitecto y la del escultor no van paralelamente, siendo los elementos originarios de la una distintos á los de la otra.

Hay otro hecho en la arquitectura románica de nuestra Penín-

sula que en gran parte viene á ser la causa de esto. Frecuentemente, nuestros picapedreros ó imagineros de ese período, esculpían sus obras colocando el bloque en el edificio, y no realizaban su trabajo en la cantera, ó previamente á la construcción. Esto hubo de obedecer á la lentitud con que se llevaban á cabo las construcciones, procurando atender principal y previamente al trabajo arquitectónico y luego á su embellecimiento. Por otra parte, los artistas románicos que trabajaban en España eran de procedencias muy diversas, y, mientras los constructores traían unos métodos arquitectónicos, los picapedreros ó imagineros aportaban las influencias más extrañas y heterogéneas que darse puede. Esa variedad artística que presentan nuestros monumentos románicos es una esplendorosa muestra de lo heterogénea que era la población española en aquel tiempo y de las corrientes extranjeras tan diversas que llegaron hasta nuestra Península.

ELEMENTOS Y ASUNTOS
REPRESENTADOS EN LA ESCULTURA ROMÁNICA

Flora.—Parte procede de la tradición clásica; otra es producto de importación extranjera, y existen también manifestaciones numerosas de la local.

Fauna.—Hay un fondo en ella de procedencia clásica, si bien preséntase cambiada su significación simbólica, como acontece en las reproducciones de escenas mitológicas, en obras figuradas del Cristianismo primitivo y en la de animales fantásticos y reales.

Apólogos.—En la Catedral de Tarragona y en las sillerías del coro de la Catedral de Zamora existen manifestaciones muy interesantes. Por regla general, nuestros escultores medioevales fustigaban los vicios de su tiempo con representaciones de ellos en escenas de un realismo crudo, á veces obsceno, sin atenuaciones de ningún género, sin valerse de formas simbólicas (en San Vicente de Avila y en la Colegiata de Cervatos).

Trabajos del hombre.—Las obras pictóricas nos suministran numerosos ejemplos (panteón real en San Isidoro de León; el Códice llamado *Himnos*; libros de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio) que completan ó se hermanan á los que tenemos esculpidos; capiteles de los claustros de Orense, Tarragona, alto de Silos; el de Santa María de Mave, en el Museo Arqueológico Nacional, y portada de Ripoll.

Esos elementos y asuntos representativos no son exclusivos del período románico, y se extienden hasta el siglo xv.

Asuntos religiosos.—Eminentemente hierática es su representación, por influjo principalmente bizantino, con un carácter dog-

mático muy acentuado y gran simbolismo. La figura de Cristo aparece de modo diverso á la época anterior; no es el joven imberbe, sino la imagen apocalíptica; hállase sentado y bendiciendo. A veces acompáñanle los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, los Profetas, representaciones del Purgatorio y del Infierno completando ese rico conjunto, los símbolos de la Pasión. Como ejemplar verdaderamente maravilloso, debe citarse el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela.

La Trinidad hállase representada por la imagen sedente de Cristo, la mano del Padre y la Paloma (frontal de la Catedral de Tarragona).

Representátese también la vida de Jesús en los hechos más culminantes de ella—Silos, San Juan de la Peña y San Pedro el Viejo (Huesca)—, llegando á la Crucifixión, si bien ésta aparece, más que como un hecho de la vida real, como un símbolo (San Isidoro de León). Al mismo carácter de gran simbolismo pertenece el triunfo del Cordero Místico, siendo uno de los ejemplos más hermosos de su interpretación plástica el que representa la portada de la iglesia de León, antes citada.

Representátese á la Virgen sentada, y en sus rodillas tiene al Niño Jesús revelando un marcado carácter realista. Poseemos una serie interesante de estas imágenes, desde un tipo muy arcáico—relieve existente en el Museo Arqueológico Nacional, y que procede del Monasterio de Sahagún—hasta el románico más avanzado, uniéndose al gótico; unas imágenes son esculpidas en piedra, otras talladas en madera y policromadas (Virgen de Atocha), y otras en cobre esmaltado (muy interesante la Virgen de la Vega, de Salamanca).

GÉNESIS, INFLUENCIAS Y ELEMENTOS DE FORMACIÓN DE LA ESCULTURA ROMÁNICA ESPAÑOLA

Fué el siglo XI de tanteos y aun de retrocesos, preparando los primeros el rápido desarrollo ocurrido en la centuria décimosegunda.

Faltan ejemplares y aun estudios é investigaciones de ellos, con ser mucho lo que se ha hecho en los últimos años en este sentido, para establecer un encadenamiento riguroso en las fases de la generación del románico español. En parte, pueden completarse las lagunas que hoy existen con los trabajos miniaturados de algunos códices, si bien no pueden aceptarse en absoluto, pues las modificaciones que la técnica y el objeto originan en lo referente á la ornamentación gráfica y plástica, vienen á distanciar en algunos casos la labor pintada de la esculpida.

Los elementos del período anterior subsisten, si bien profundamente modificados; así, por ejemplo, el capitel corintio, con su

transformación bárbara en los períodos visigótico y latino-bizantino, modifícase aún más, sustituyendo la hoja de acanto por las palmetas. Vienen luego transformaciones más profundas, debidas en gran parte á elementos extraños importados á nuestra Península, para reaparecer luego los perfiles del capitel corintio. Esas evoluciones en la forma decorativa de este miembro arquitectónico pueden aplicarse en términos generales á toda la obra escultórica románica. Conviene, por lo tanto, establecer el cuadro de todos esos elementos generadores suyos:

- a). Fondo clásico con sus transformaciones de los períodos anteriores, y luego su reaparición más directa.
- b). Elementos franceses (Borgoña, Poitu, Provenza, Languedoc y Saintonge).
- c). Elementos puramente bizantinos.
- d). Elementos mahometanos.
- e). Elementos del arte persa de los Sasánidas, con la serie de transformaciones que éste sufre, según los caminos seguidos para llegar á España.

Tiene esa influencia el siguiente desdoblamiento:

1.º Por la Armenia, llega á las regiones trascaucasianas: de éstas al Norte de Europa para penetrar en España, gracias á los Normandos.

2.º Por mediación de las corrientes griegas (medioevales), llegadas á nuestra Península.

3.º Por la ruta árabe, siguiendo la costa africana, para introducirse en el califato de Córdoba y extenderse luego por los Estados cristianos.

Ese cuadro comprueba lo que apuntábamos más arriba, y es que los elementos de formación de la escultura románica española (en general del arte de este período) son sumamente complejos, y sólo con un análisis muy detenido de los mismos puede llegarse á mostrar la desintegración de todos esos elementos tan variadísimos y á veces tan confusos. El carácter elemental de estos apéndices nos impide entrar en un estudio tan extenso, y sólo podemos señalar los puntos de vista en que debe orientarse un trabajo completo sobre esa rama del arte español, é indicar que la compleja unión de todos esos elementos dan á nuestro arte románico una fisonomía muy original.

DESARROLLO DE LA ESCULTURA ROMÁNICA ESPAÑOLA Y SUS MANIFESTACIONES REGIONALES

Desde la tosca labra de la puerta de San Miguel de Linio, de la que ya nos ocupamos anteriormente (fig. III), hasta el *Pórtico*

de la Gloria, en Santiago de Compostela, transcurrieron tres siglos y medio, y aun cuando este lapso de tiempo fué largo, resulta breve al comparar una y otra obra; tal es el inmenso progreso realizado en la *técnica* escultórica, y no decimos por completo en el campo del arte plástico, porque, á nuestro juicio, la maravilla compostelana no sólo no ha sido sobrepujada en nuestra patria, sino ni siquiera igualada.

El desarrollo de la escultura románica española (en sus géneros variados de capiteles, canecillos, relieves y estatuas) puede estudiarse en las siguientes zonas: Castellana, Leonesa y Asturiana; Gallega, Catalana, Aragonesa y Navarra.

Los caracteres de cada una de ellas, sus transformaciones y sus monumentos, darían á este pequeño estudio unas proporciones considerables: nos limitaremos á señalar el cuadro de ese movimiento de la plástica románica.

Primera región.—Elementos esculturales más primitivos del célebre Monasterio de Silos (Burgos); esculturas de Santillana del Mar, Frómista y Aguilar de Campóo (Palencia); tímpano de San Millán de Segovia (historia de San Juan Bautista, ejecutada en relieve); portada de San Martín de Carrión (Palencia); parroquia de Moarbes (Palencia); apóstoles sedentes de Alba de Tormes, Catedral de Zamora; apóstoles de la Gran Puerta de San Vicente de Avila; estatuas de los arranques de las bóvedas, en la Catedral Vieja de Salamanca; San Juan de los Caballeros, San Lorenzo y San Martín (Segovia); San Quirce (Burgos); la Virgen de las Peñas y San Salvador, de Sepúlveda.

Las esculturas del Monasterio de Silos son interesantísimas, puesto que forman un admirable sincretismo de los elementos y transformaciones del románico español.

Este, en la región castellana, presenta dos caracteres de evolución final sumamente interesante. Mientras Salamanca, Soria, Avila y principalmente Segovia, persisten en su tradición románica, y de ella evolucionan al gótico transformando los elementos románicos, Burgos, León y Toledo desenvuélvense siguiendo un movimiento paralelo al del arte gótico del centro de Francia.

Cataluña.—Uno de los monumentos más notables es el claustro de la Catedral de Gerona. Domina en sus labras—realizadas en los comienzos del siglo XII—la influencia francesa del Sur. Otro tipo del románico catalán lo ofrece la célebre portada del Monasterio de Ripoll—superior en su conjunto que en los detalles—, cuya técnica es muy avanzada dentro del período románico. El claustro de este Monasterio, comenzado en el siglo XII, no había sido aún terminado en la centuria siguiente. Gerona y Ripoll son

dos ejemplares excelentes del influjo del arte francés del Sur realizado por la orden de Cluny.

La última fase del románico catalán la ofrece el claustro de la Catedral de Tarragona. Su labor escultórica data del primer cuarto del siglo XIII; ofrece la expresión más completa de la plástica románica, encerrada—como ha dicho uno de nuestros más ilustres arqueólogos—dentro de un marco del nuevo estilo. Reúnense en la labra de ese claustro, en admirable síntesis, casi todas las corrientes que formaron el románico español, y como carácter notable, y en consorcio con ellas, presenta una tendencia naturalista bien marcada y nacida en la localidad.

Los claustros de San Cugat del Vallés y San Benet de Bagés son dos ejemplares también muy interesantes; pero tanto éstos como algunos más, y un número no pequeño de hermosas portadas que existen en esta región, pueden por sus caracteres—salvo pequeñas diferencias—referirse á las tres obras románicas antes citadas.

Aragón.—La escultura aragonesa de este período presenta en su desarrollo una característica notable. Revelan las esculturas de los dos monumentos más notables de esa región—San Pedro el Viejo, de Huesca, y San Juan de la Peña—un temperamento altamente artístico en sus imagineros, pero una falta de recursos técnicos insuficientes para exteriorizarlo. El germen dejado en esos interesantes edificios no se desarrolló, y así viene á quedar la escultura románica aragonesa reducida al período de formación. El siglo XIII, que hubiera podido desenvolverla, no lo hizo. ¿Qué razones pudo haber para ello? El Sr. Serrano Fatigati apunta dos como probables: la invasión de los monjes del Císter, y la posible absorción, por parte de Cataluña, de los elementos de vitalidad artística del pueblo aragonés.

Navarra.—Uno de los monumentos más interesantes de esta región es el Monasterio de San Salvador de Leyre, no sólo desde el punto de vista arqueológico, sino histórico. Fué palacio y panteón de los primeros monarcas navarros, y en su construcción obsérvanse cuatro fases distintas del arte, á partir del influjo carlovingio (siglo IX), hasta el influjo cluniacense (último cuarto del siglo XIII), siendo las dos intermedias; la una, la del influjo de las iglesias benedictinas (siglo XI, marcándose en la cabecera de la iglesia de San Salvador de Leyre), y la tercera, la del influjo de las construcciones de los monjes del Císter (nave de dicha iglesia, construída á principios del siglo XIII).

Las labras navarras de esos períodos hállanse indicadas: la primera, en las toscas figuras del tímpano de San Salvador de Leyre; la segunda, en los capiteles del atrio de la iglesia de Gazolás, y tal vez debe unirse á éste la puerta de Santa María de Sangüesa y

los evangelistas de Hirache. Los otros dos períodos pertenecen al pleno desarrollo de la escultura románica navarra. Muéstrase ésta muy llena de influencias francesas, que quitan carácter regional á sus obras, pero hácenlas más delicadas. Otros caracteres ofrecen las esculturas navarras de la segunda mitad del siglo XII y las del XIII, y es la lucha entre los monjes del Císter y los de Cluny, contrastando la riqueza ornamental de las unas con la severidad de las otras. Los monumentos más importantes de la escultura románica navarra, en su pleno florecimiento, son: San Miguel (el imafrente) y el claustro de San Pedro, en Estella; la portada de Santiago, en Puente la Reina, y como manifestaciones últimas de la evolución del románico navarro, deben citarse: el tímpano de San Saturnino, de Artajona, y las puertas del lado de Poniente, de la Colegiata de Tudela.

Llegó un momento—como puede observarse al analizar las labras últimamente citadas—en que se vislumbraba una adaptación regional de los elementos franceses importados á Navarra, y que la invasión del arte gótico impidió que llegara á realizarse por completo.

Galicia.—En 1180, próximamente, el arzobispo de Santiago, D. Pedro Suárez de Deza, encargaba al maestro Mateos la labra

del Pórtico correspondiente á la parte occidental de la Basílica compostelana (figura IX). ¿Quién era ese maestro *Mateos*? Los documentos exhumados hasta la fecha poco nos dicen sobre el particular. ¿Fue español ó extranjero? No se

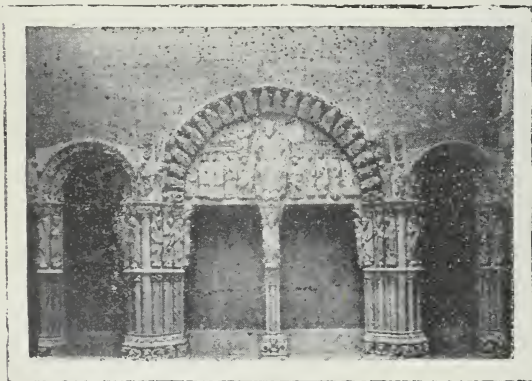


FIG. IX.—PÓRTICO DE LA GLORIA
EN SANTIAGO DE COMPOSTELA.

sabe; permaneció, sí, muchos años—quizá toda la vida—en Santiago; cuando menos vivió en esta ciudad de 1161 á 1217. Dando la espalda á esa magnífica obra escultórica hay una figura de hombre de mediana edad y complexión robusta; hállase arrodillado; sostiene con la mano izquierda un largo tarjetón, en el que, según

testimonio antiguo, había grabada esta palabra: ARCHITECTUS, y con la mano derecha golpéase el pecho. Próximamente á la altura del hombro de la estatua orante, y enclavada en el pedestal de la columna, se lee esta inscripción:

FEC (Fecit, hizo).

Este personaje, que en actitud humilde y religiosa dirige su mirada al interior del templo, representa al maestro Mateos. Después de esculpir en las piedras del pórtico su profesión de fe, eleva á Dios una plegaria ofreciendo su obra maravillosa, como tributo del pecador á su Dios; es la oración más sublime que ha elevado al cielo el arte español.

No es posible imaginar una obra más bella, de una composición más vasta y de una armonía más grandiosa. La perfección técnica ha llegado en ella á un grado maravilloso.

Forma la planta del pórtico compostelano un rectángulo de 17 metros, próximamente, de largo, por cuatro y medio de ancho. Cubren el pórtico tres bóvedas de crucería, cuyos nervios hállanse adornados ricamente. Correspondiendo á las naves de la basílica, ábrense tres puertas, terminadas por arcos de medio punto, y en la central desarróllase un tímpano de una belleza incomparable. En su centro reina la imagen colosal de Cristo sentada en un sillón (*faldisterium*); viste el *pallium* que le cubre la espalda, pasa por encima del hombro izquierdo (dejando el derecho al descubierto) y cae por el pecho, y el brial (ó *cinctus* de los romanos), que va desde la cintura hasta el arranque de los pies en menudos pliegues, y dibujando las extremidades inferiores. Ciñe la cabeza de Cristo una corona. Su figura es imponente, severa y llena de tranquilidad; contrasta con la animación de las que le rodean; tiene impreso el sello de lo eterno. El carácter hierático de su ejecución (no tanto como el Cristo de los tímpanos de Vezelay, Moissac, Auton y Chartres, pórtico meridional), y lo abreviado de ésta, exenta de detalles, ayudan poderosamente á la expresión de esa imponente y sugestiva imagen.

A sus lados están los cuatro evangelistas, finos, jóvenes y hermosos como una escultura florentina del siglo xv; San Juan y San Mateo, en la parte superior; San Lucas y San Marcos, en la inferior; hállanse en actitud de escribir sus Evangelios; San Juan escribe apoyado sobre el águila estas palabras de su libro: *Initum Sancti Evangelii secundum Ioannem*; San Lucas escribe aquellas otras del capítulo I, versículo V de su Evangelio: *Fuit in diebus Herodis...* Los cuatro evangelistas, rodeando á Cristo, son la imagen de su Verbo, comunicado á los hombres por aquellos cuatro santos. Dos

ángeles turiferarios, colocados entre San Juan y San Mateo, inciensen á Jesucristo. Ocho grandes ángeles, á derecha é izquierda de Este, y siguiendo la línea del dentil, llevan los atributos de la Pasión. Siguiendo el arco de este tímpano, hállanse sentados los veinticuatro ancianos del *Apocalipsis*, tañendo instrumentos de música y llevando la mayoría de ellos pequeños vasos para contener perfumes (véase el versículo VIII, del capítulo V, del *Apocalipsis*).

Completa la rica decoración del tímpano treinta y ocho figuras, símbolo del pueblo Santo de Isafas, que entona un cántico nuevo al Redentor.

Seguir paso á paso la descripción de ese Pórtico, saldría de los pequeños límites de nuestro trabajo; tal es la profusión de las figuras que adornan la obra del maestro Mateos, tan grande su saber de los Libros Santos, y tan profundo y poético el simbolismo con que los interpreta.

Cuando se compara el Pórtico de la Gloria, no sólo con las mejores obras del románico español, sino con aquellas más excelentes que produjo Francia en el siglo XII y aun en el XIII, la inferioridad de todas ellas es palpable. El partido ornamental, con ser muy rico en la obra compostelana, es más equilibrado que en las citadas; no ahogan los elementos decorativos de la flora y los lineales á las figuras; antes al contrario, por su cantidad y distribución, préstanles gran realce; obsérvase á este propósito cómo se equilibra el adorno de los fustes de las columnillas laterales y el del parteluz, y compárese con las portadas francesas más soberbias del siglo XII y comienzos del XIII. Los ornamentos del Pórtico de la Gloria, así como las figuras de éste, hállanse ejecutados con una técnica muy sabia, pero al propio tiempo muy sencilla; la estructura de las figuras es admirable; su expresión, llena de vida; su hermosura, digna de los dioses. Para encontrar verdaderas hermanas á esas imágenes del maestro Mateos, hay que buscarlas en las más hermosas de Chartres, Reims y Amiens; en los hermosísimos ángeles de las tumbas de la Cartuja de Champmol, ó en las figuras encantadoras de Desiderio da Settignano, Mino da Fiessole, Rossellino ó Benedetto da Majano.

ARQUITECTURA GÓTICA ESPAÑOLA

El cambio social y político, así como la preponderancia del poder episcopal sobre el del Abad, y el mayor progreso en la cultura, que determinó en Europa el paso del arte románico al gótico, efectúase también en España con hechos nacionales é influjo de otros extranjeros. Las causas de esta evolución en nuestra Península son las siguientes: «El *Concilium*, transformado en Concejo; las Cortes,

en su aspecto popular; la preponderancia de los obispos en la Corte; la venida de los monjes del Císter; la victoria de las Navas (1212), dando el golpe de muerte á los moros y echando sobre Castilla nueva ola de *francos y borgoñones*; las peregrinaciones á Santiago de Compostela; el matrimonio de Alfonso VIII con Leonor de Inglaterra y de Fernando III con Beatriz de Suabia; la venida de profesores extranjeros á la Universidad de Palencia y la marcha á la de París de los españoles, son causas de la transformación social de España y de la influencia extranjera. Aumenta ésta más tarde con los nobles y soldados que trajo el vencedor de Montiel; con las alianzas de Aragón y el Languedoc, de Navarra y la Champaña, y todavía más adelante con el Concilio de Basilea; el matrimonio de la Reina loca, y con la importación de las artes borgoñonas y flamencas» (1).

Toda esa compleja serie de influencias únense á los caracteres elaborados en nuestra Península en el período anterior, dando al arte gótico español una fisonomía especial, más acentuada aún con el elemento mudéjar (Toledo, Aragón y Andalucía).

El cuadro cronológico del gótico en España es el siguiente:

Período de transición del románico al gótico.—Queda en parte expuesto anteriormente: Catedral vieja de Salamanca y San Martín de la misma ciudad; Colegiata de Toro; Catedrales de Zamora y Ciudad Rodrigo; éstas dentro del grupo llamado *salmantino*. El grupo gallego originado por el influjo de la Catedral compostelana irradia á Orense, Túy, Mondoñedo y Lugo, cuyas construcciones, edificadas con lentitud, marcan la transformación del elemento románico en gótico, unas veces; otras, la superposición de ambos, y en algunas de ellas, la españolización del tipo de la Auvernia, al cual pertenece la basílica compostelana; al lado de estos caracteres existe un nuevo influjo, marcadamente francés, en la solución constructiva de algunos miembros de las iglesias; por ejemplo, el triforio de la Catedral de Túy. En la arquitectura catalana, los dos monumentos más importantes son las Catedrales de Tarragona y vieja de Lérida (hoy *cuartel*).

Período de apogeo.—Elemento importante es el desarrollo de la arquitectura monástica del Císter. La Catedral de Cuenca, como tipo más arcaico; Burgos y León, como manifestación esplendorosa del influjo francés; de la unión del tipo del Languedoc con el del Dominio Real (Francia), nace la Catedral de Narbona, y de ésta la de Barcelona, irradia á Palma de Mallorca, encontrándose á su vez con influjo italiano, con el que se fusiona. Sevilla presenta el tipo germano, y Salamanca, Plasencia y Segovia el español ya de-

(1) D. Vicente Lampérez.—Lecciones dadas en el Ateneo de Madrid en el curso de 1903-1904.

cadente. Supervive el estilo gótico, en la arquitectura de nuestro país, hasta el siglo xvii; coexistió con la arquitectura herreniana, como el románico supervivió en Galicia, Aragón y Segovia, en pleno desarrollo del gótico.

Otro hecho, importantísimo en la cronología de éste, es el predominio que ejerce sobre él el mudéjarismo en el siglo xiv durante el reinado de Don Pedro el Cruel; basta recordar la educación mahometana de este monarca—que firmaba siempre en aljamia—para comprender este hecho de la historia del gótico español.

GEOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA GÓTICA ESPAÑOLA

1.º Grupos leonés y castellano. Sus tres Catedrales: León, Burgos y Toledo, presentan dos fases distintas: las dos primeras marcan el influjo francés del Norte de Francia, y luego el alemán (Burgos, flechas de la fachada y capilla del Condestable), y la tercera, la expresión más nacional del gótico español.

2.º Cataluña y Aragón, con su influencia de Languedoc.

3.º Andalucía, caracterizándose por la unión del gótico con el mahometano.

CARACTERES DEL GÓTICO ESPAÑOL

1.º Dentro de las complejas influencias que obran sobre nuestra Península, presenta la arquitectura gótica (por sus proporciones, por la ponderación de las masas y por un cierto espíritu de claridad en la distribución de las partes del edificio) un sabor marcadamente clásico, que se hermana con el carácter clásico también que tiene gran parte de nuestra cultura medioeval.

2.º Robustez de los miembros arquitectónicos en contraposición á las formas delgadas del gótico francés é inglés; quizá explicable esto, en parte, por el influjo de las construcciones románicas que superviven en España aun en el período gótico, marcando con ello las profundas raíces que echaron en nuestro suelo.

3.º Poca altura de nuestros edificios góticos comparándoles con la mayoría de los extranjeros.

4.º La diferencia entre la altura de la nave central y las laterales es poca.

5.º Robustez de los muros, poco desarrollo de los vanos y de los arbotantes y contrafuertes.

6.º En el siglo xv los coros se trasladan al medio de la nave central y frente al presbiterio.

7.º Gran importancia de los claustros.

LA ARQUITECTURA DEL CÍSTER EN ESPAÑA

Su importancia fué grandísima, tomando fisonomía nacional. El monumento más importante es el Monasterio de Poblet (Tarragona); siguen los de Veruela, Fitero, Santas Cruces y La Oliva.

Los monasterios femeninos de la Orden Bernarda fueron también numerosos; descuella, entre todos ellos, el de las Huelgas de Burgos, cuya arquitectura, dentro del cuadro general de la del Císter, tiene una porción de particularidades que le dan fisonomía propia y aun local, siendo en este sentido germen de la arquitectura burgalesa.

EXAMEN DE LOS GRUPOS MÁS IMPORTANTES DEL GÓTICO ESPAÑOL

CASTELLANO Y LEONÉS

Burgos.—Su Catedral se deriva de las Huelgas; su primera forma fué la de una iglesia abacial, como la de este Monasterio. Su carácter es del gótico más robusto. Contrastando con esto, preséntanse las flechas de la fachada, obra de Juan de Colonia, y la Capilla del Condestable, construída por su hijo Simón. Derivadas de la Catedral burgalesa, son: la del Burgo de Osma, la de Sasamón y la iglesia de San Esteban, en Burgos.

León.—Es un tipo interesante, de influjo gótico del Dominio Real francés, Amiens y Reims, sobre todo. Presenta la Catedral leonesa el tipo más puro del arte gótico, y, á pesar de que su construcción duró desde los primeros años del siglo XIII hasta el XV, conserva un gran carácter de unidad. No formó escuela.

TOLEDANO

La Catedral de Toledo (fig. X) es interesantísima bajo muchos aspectos. En ella puede estudiarse el tipo más españolizado de la arquitectura gótica en todos sus períodos: formas admirables del mudejarismo, libres las unas, compenetradas con el gótico las otras; las transformaciones de la arquitectura del Renacimiento hasta el neo-clasicismo, tienen allí admirables ejemplos, y, por último, puede observarse en ella la ausencia del arte románico, nota característica toledana, y es que la tradición mozárabe y la mahometana habían imperado de tal modo en la ciudad imperial, que el románico no tuvo arraigo en ella. Fué, pues, la importación gótica un hecho de capital importancia.

Presenta la Catedral toledana el tipo de las de planta *de salón* (sin crucero saliente) (fig. XI); y la manera de solucionar el problema de abovedar su girola en tramos rectangulares alternados con otros triangulares, hace que sea ejemplar único en Europa, pues ni París, Bourges y Mans llegaron á la solución de ese problema constructivo con una perfección tan grande. El maestro de la Catedral de Toledo

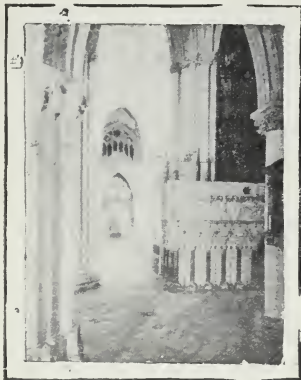


FIG. X.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

do fué *Petrus Petri*, quizá discípulo del maestro Mateos, de Santiago de Compostela.

CATALÁN Y ANDALUZ

Cataluña.—Influjo del Languedoc: Catedral de Barcelona, como monumento más importante; Catedral de Gerona, con una sola nave (28 metros de ancha, la mayor de cuantas produjo la arquitectura gótica); Catedral de Palma de Mallorca, carácter ecléctico formado por elementos franceses é italianos.

Andalucía.—Catedral de Sevilla. Presenta un tipo gótico extraño y bastardeado con influencias alemanas.

Digna de citarse es también la Capilla de los Reyes Católicos, en la Catedral de Granada, mandada construir para panteón de Don Fernando y Doña Isabel. Es obra de Enrique Egas, de estilo

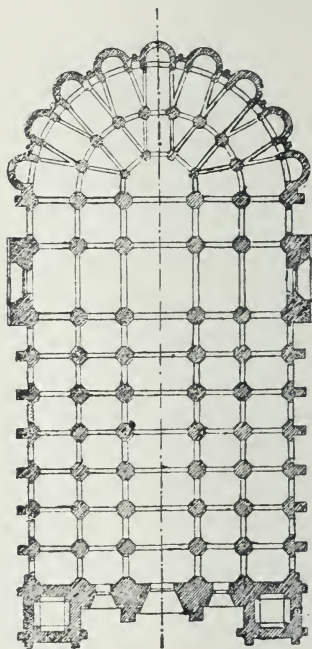


FIG. XI.—PLANTA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

gótico, comenzada en 1506 y terminada en 1517. Carlos V mandó agrandarla, y dispuso se enterrara en ella á Doña Juana la Loca y á Don Felipe el Hermoso. La soberbia verja es obra del maestro Bartolomé, de Jaén (1523). Los sepulcros, labrados en mármol, son italianos del Renacimiento (fig. XII).

ARQUITECTURA GÓTICA CIVIL Y MILITAR

Su florecimiento fué grande, conservándose ejemplares de cada uno de los tres períodos en que suele dividirse el arte gótico. Pertenecen al primero: la parte antigua del magnífico Alcázar toledano (lado Este); algunas portadas, en Segovia, y la Torre de Don Fadrique, en Sevilla. Dos ejemplares notables pueden citarse del segundo período, y son: las soberbias *Torres de Serranos*, en Valencia—magnífica ampliación de las de Poblet—, y la antigua Lonja de Barcelona, cuya edificación comenzó en el año 1383, siendo reedificada en tiempo de Carlos III. El último período del gótico nos ofrece mayor riqueza de monumentos: el Palacio del Infantado, en Guadalajara, con sus célebres artesonados mudéjares; muchas portadas, en Toledo; la Casa de las Conchas, en Salamanca; la de los Picos y del Conde de Alpuente, en Segovia; Casas del Ayuntamiento y la Diputación, en Barcelona; la hermosísima Lonja de Valencia, y la de Palma de Mallorca, menor que la anterior, pero con la que tienen grandes analogías.

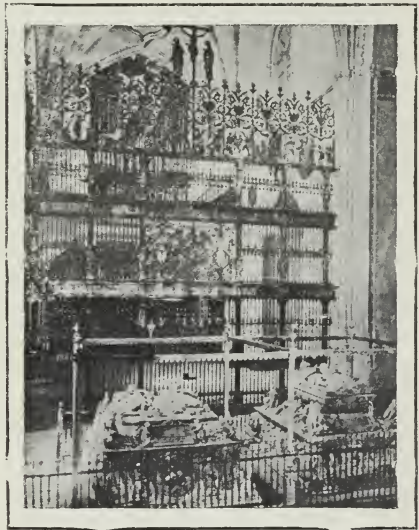


FIG. XII.—CAPILLA
DE LOS REYES CATÓLICOS EN GRANADA.

Ejemplares de la arquitectura militar, son: el Alcázar de Segovia, los Castillos de Valencia de Don Juan, de Maqueda, Escalona y Medina del Campo.

ESCULTURA GÓTICA

Las causas generales que determinan, en la mayoría de las naciones europeas, una transformación en la escultura de este período, existen también en España. Los caracteres que presenta el arte plástico en aquellos países encuéntrase, por lo general, en el nuestro. Pero, á pesar de esto, y de las influencias francesas, italianas y alemanas que pesaron sobre nuestra escultura gótica, tiene ésta fisonomía nacional.

Al lado del elemento realista, del estudio muy directo del natural y del influjo de tendencias extranjeras muy nuevas, obsérvanse, sin embargo, la supervivencia de tipos y formas tradicionales, de un arcaísmo grande, que va del siglo XIII hasta bien adelantado el XV. Ejemplo de esto lo presentan gran número de conventos franciscanos en Galicia, mostrándose también en los de benedictinos y en los del Císter. Pero no es privativo este carácter de las esculturas monásticas; encuéntrase también en templos como la Catedral de Tarragona, la fachada del Sarmental de la de Burgos, en la iglesia de Sasamón ó en la de Santa María de Nieva.

La iconografía religiosa de este período es sumamente compleja, pero preséntase con un carácter muy especial. El aspecto *dramático* es superior al *amoroso*; así, mientras las escenas llenas de amor y dulzura de la vida de la Virgen existen relativamente en corto número, las visiones apocalípticas, los hechos de la Pasión de Jesucristo, la Degollación de los Inocentes, etc., en una palabra, el elemento trágico del Cristianismo, reina casi por completo. Sólo en aquella supervivencia de asuntos simbólicos del período románico á que antes nos referíamos; vemos á Cristo, tranquilo y lleno de bondad, rodeado de los Evangelistas, profetas, ancianos y ángeles tañendo instrumentos de música (portadas de la iglesia de Sasamón y del Sarmental de la Catedral burgalesa).

Siendo muy generales en la escultura gótica de todos los países esas representaciones dramáticas, en España prodigáronse más que en otras naciones, adquiriendo en la nuestra un gran relieve patético. El terror reina en las almas españolas, más que la felicidad; se va á la salvación eterna, á través de un camino lleno de visiones apocalípticas, con la pesada carga de una conciencia intranquila, atormentada continuamente por el dolor y el miedo á la condenación eterna. La redención por el amor, por el propio convencimiento de practicar el bien por el bien, cede su sitio al miedo. Sólo en las estatuas sepulcrales de reyes, magnates y obispos reina la tranquilidad ó la oración serena.

Otro de los elementos más importantes de la iconografía en la

escultura gótica son esas imágenes que constituyen verdaderos retratos. Síguese en este período la costumbre, por parte de reyes, nobles y obispos, de construir capillas, en las cuales entiérrase al fundador. En el período precedente esas sepulturas no tienen estatuas; desde mediados del siglo XIII aparecen éstas, adquiriendo cada vez mayor importancia: primero, son yacentes; en el siglo XV aparecen las orantes; las *laudas* (cubiertas

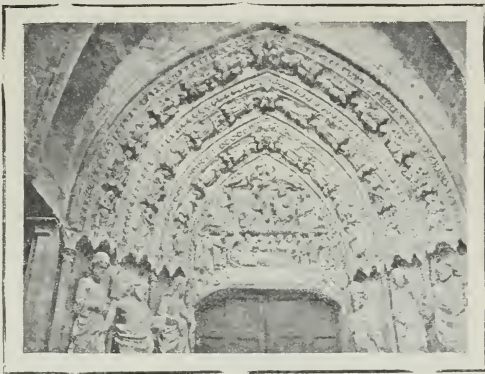


FIG. XIII.—TÍMPANO DE LA PUERTA LATERAL DERECHA DE LA CATEDRAL DE LEÓN.

de bronce), con la figura del personaje enterrado, ó simplemente grabando en ellas dibujos y escudos, adquieren gran importancia á partir de los últimos años del siglo XIV.

El desarrollo de la escultura gótica en España es grande, contándose con un número crecidísimo de obras, si bien la calidad dista de ser tanta como la cantidad, á pesar de haber ejemplares muy notables. Lo complejo de las influencias extranjeras, que hemos observado en los otros períodos del arte español, existen en éste, con respecto á la plástica. Por un lado, influencias francesas—sobre todo de los Dominios Reales—se dejan sentir en el siglo XIII en Toledo, Burgos (portadas laterales), León (tímpano central del pórtico y estatuas de éste, pertenecientes á los siglos XIII y XV) (fig. XIII) y en los sepulcros de Nájera y Villalcázar de Sirga; por otro lado, en las regiones catalana y valenciana, impera el influjo italiano, patentizado en esculturas de Gerona, Barcelona, Lérida, Monasterios de Santas Cruces y Poblet, así como en el Puig (Valencia). Pero esos influjos distan mucho de ser meras imitaciones, pues si tanto en las primeras, como en éstas, el acento es francés ó italiano, la idea escultórica, el fondo representativo, es bien español.

La plástica del siglo XIV es abundantísima en España; su realismo es grande, y en el último tercio de ese siglo preséntase un tanto decadente. Las esculturas de este período en Toledo, son

inferiores á las de la centuria anterior, no sólo en la Catedral Primada, sino también en las citadas de Burgos y León. Tal vez las dos obras más perfectas del siglo XIV, en España, sean *la Virgen Blanca*, de esta última Catedral (fig. XIV), y el portal del Mirador de la Catedral de Palma de Mallorca.

Influencias borgoñonas y alemanas dominan en la escultura española del siglo XV; sin llegar á la maestría de las obras de la célebre Cartuja de Champmol, el influjo borgoñón, muy extendido en nuestro suelo, presenta unos caracteres de elegancia y delicadeza grandísimos.

Los dos focos en que se producen esos influjos extranjeros antes citados son Toledo (verdadera colonia de artistas flamencos) y Burgos (formación de la escuela de los Colonias).

En esta época trabajaban en España artistas extranjeros, como los ya citados Colonias, Mercadante de Bretaña, que labró el sepulcro del Cardenal Cervantes en la Catedral de Sevilla; el maestro Rodrigo (alemán), al que se deben las hermosas tallas de las sillerías de los coros de la Catedral de Plasencia (fig. XV), parte baja de la de Toledo y la de Ciudad Rodrigo; el

maestro Egas, que trabajó en la Puerta de los Leones de la Catedral toledana; Dancart (sillería y retablo de la Catedral sevillana), etc., etc. Sobresalieron, entre los españoles, Gil de Siloe (autor del hermosísimo sepulcro de Don Juan II y de su esposa Doña Isabel, en la Catedral burgalesa); Diego de la Cruz, que, en compañía del primero, labró el soberbio retablo mayor de la referida Catedral; en Barcelona, trabajaba Clapós; en Tarragona y Zaragoza, Vallfogona, y en Palma, Sagrera.

EL ARTE MAHOMETANO ESPAÑOL

Su denominación de árabe, empleada comunmente, no es exacta, puesto que no fué el pueblo apellidado así el único que desenvolvió esa gran fase del arte, sino todos aquellos pueblos unidos por sus creencias en las doctrinas de Mahoma; como no llamamos arte latino á todo el arte cristiano.



FIG. XIV.—LA VIRGEN BLANCA
DE LA CATEDRAL DE LEÓN.

El arte mahometano tuvo tres grandes centros de producción: Persia, España y, como intermedio y aun centro con bastantes caracteres comunes, Egipto. ¿Existió un arte *realmente árabe* y anterior á Mahoma? Muy debatida anda aún esta cuestión. El lazo que une formas tan variadas del arte mahometano en Occidente y Oriente, ¿fué ese pretendido arte árabe ó fué la comunidad espiritual de todos los pueblos que elaboraron el primero?

Los elementos de formación de éste son, en general, muy complejos; y, con

relación al español, á esa complejidad común, une la de una serie de elementos cristianos ingeridos en el arte mahometano, llegando á ser de tal índole, que viene á establecer un lazo de unión íntima entre unos y

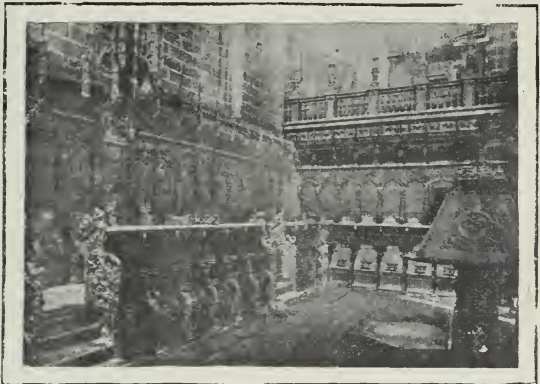


FIG. XV.—CORO DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA.

otros, formando el arte llamado mudéjar, y del cual nos ocuparemos luego.

Del mismo modo que es errónea la creencia de que el arte llamado gótico es la última fase de la evolución que comienza con el latino, sigue con el latino-bizantino, luego el románico, para llegar al gótico, sino que es la integración y evolución de elementos extraños, heterogéneos y muy complejos, así también es falsa la creencia tan sustentada de que el arte llamado árabe (mahometano) es producto del persa y bizantino.

Entran en su formación elementos de estos dos artes; pero los hay de un origen más remoto, asirio-caldeo (formas y elementos constructivos), egipcio y cristiano. Para estudiar, por lo tanto, el arte mahometano español, hay que tener en cuenta todos esos componentes y ver cómo se presentan y desarrollan en nuestro suelo. Así, por ejemplo, la existencia de los elementos egipcios en el arte mahometano de este país se explica perfectamente, y su expansión por el mundo islamita también, siquiera haya luego

diferencias en la manera de coexistir con otros elementos y aun en el modo de seguir desarrollándose aquellos primeros. Citaremos algunos casos.

La ornamentación lineal en forma de espirales ó volutas que aparece en la dinastía décimooctava, preséntase en el Taller del



FIG. XVI.

EL CRISTO DE LA LUZ
EN TOLEDO.

Moro (Toledo). Los entrelazados recitilíneos de la época de Tutmotsis III vense ligeramente transformados en los trazados de las yeserías, tracerías y alicatados de Sevilla y Granada. La forma primitiva de las Mezquitas—y como ejemplo se ha citado frecuentemente la de Córdoba—procede de los templos egipcios, merced á una serie de transformaciones, y no tiene su origen en la basílica, como así se ha sustentado por muchos arqueólogos. Los procedimientos ornamentales del antiguo Egipto son iguales á la forma con que se presenta la ornamentación mahometana más comunmente; consiste ésta en la estilización esquemática de los elementos naturales y rico desenvolvimiento de trazados geométricos, con una ejecución tal, que sólo se atiende al trazo y á policromar las figuras con unas coloraciones comple-

tamente convencionales, pero armónicas (carácter eminentemente decorativo), y sólo al contacto del arte cristiano proceden algunas veces los artistas mahometanos, tratando la ornamentación con un cierto partido claro-oscuro ó relieve: ejemplos tenemos de ello en España.

En tres grandes grupos cronológicos puede dividirse el arte mahometano español: el del Califato (siglos VIII al XI); el que se extiende desde el siglo XI al XIV, y, por último, el nazerita (siglos XIV y XV).

Arte del Califato.—Empleo de elementos visigóticos, y aun clásicos (columnas y capiteles), cuya evolución llegó á formar un nuevo tipo, perfectamente característico en el arte mahometano español. Empleo del arco de herradura, como elemento activo. Bóvedas de crucería, por medio de aristones, que descansan en el muro y llevan sus empujes á los lados, y no á los ángulos, como luego se realiza en la arquitectura cristiana. Esta estructura mahometana—ejemplo admirable el Mirab de la Mezquita cordobesa

y el Cristo de la Luz en Toledo—se desarrolla luego en la época nazerita, presentando las bóvedas de estalactitas (salón de las Dos Hermanas, y el de Embajadores, en la Alhambra de Granada). Planta cuadrangular en las Mezquitas. Como influjo bizantino, mosaicos de vidrio. Ornamentación esquemática, en la forma indicada anteriormente.

Monumentos principales: Primer período.—Mezquita de Córdoba: del siglo VIII, puerta de Abderrahmán I; del IX, parte construída por Abderrahmán III, y del siglo X, la de Almanzor.

Sobre las derivaciones del arte del Califato á los reinos cristianos nos ocupamos ya en otro lugar.

La Sinagoga del Cristo de la Luz, en Toledo, es un edificio cuyo estudio ha dado lugar á interpretaciones muy variadas sobre su origen (fig. XVI).

Segundo período.—Pocos son los monumentos que restan de esta época; variados y confusos sus caracteres, y el estudio de los mismos es aún poco extenso.

Dos caracteres importantes presentan: el uno es la tendencia á desaparecer los elementos visigóticos y clásicos, que tanto abundan en el período anterior; el otro son las dos grandes corrientes del arte africano, traídas por los almoravides y los almohades.

Como monumentos principales deben citarse: Córdoba, la Capilla de San Fernando, en la Mezquita (restaurada posteriormente); Sevilla, la Giralda; Toledo, la Puerta Bisagra, y Zaragoza la Alfarería.

Arte nazerita ó granadino.—¿Cuál es su origen? Faltan verdaderos y completos antecedentes del mismo en España. Esto, y el tener muchos caracteres del arte mahometano oriental, hace suponer que el nazerita se importó en nuestro suelo, si bien modificado aquí, y adquiriendo una perfección y una riqueza ornamental verdaderamente insuperables.

Caracteres más notables: construcción arquitrabada y entramada; cubiertas planas y cúpulas estalactíticas (véase lo que dijimos anteriormente sobre las mismas); arcos de medio punto, peraltados y polilobulados; arcos apuntados; capiteles de forma nueva, son cúbicos; fustes de gran esbeltez; columnas geminadas; tímpanos calados; ornamentación espléndida, hecha con yeso y azulejos.

Como monumento típico, y de belleza insuperable, citaremos la Alhambra, constituída por una serie de edificaciones; la más antigua es la Sala de los Baños.

Escultura mahometana.—La prohibición koránica relativa á las imágenes, cuyos antecedentes hay que buscarlos en la ley mosaica y en las mismas predicaciones de los primeros Padres de la

Iglesia, no se cumplió estrictamente entre los creyentes islamitas. Bien es verdad que éstos no representaron á la Divinidad, y en su arte escultórico desempeña un papel más principal la representación de los animales que el de la figura humana, y tanto ésta como aquéllos intervienen sólo como elemento decorativo.

La escultura mahometana española es de gran importancia, no sólo por sus obras, sino por la influencia que llegó á tener sobre la cristiana.

Como ejemplares notables consérvanse los siguientes: las arquetas de la Catedral de Pamplona (procedente de Sangüesa), Louvre y Kengsinton; las de Silos (existentes hoy en el Museo de Burgos), y las fajas ó fragmentos de arquetas utilizados para componer una cristiana, guardada hoy en el Museo Arqueológico Nacional, y procedente de San Isidoro de León. Todas ellas son de los siglos x y xi, siendo Cuenca el principal centro de producción de los marfiles labrados á que nos referimos.

Las representaciones de seres animados, que forman la rica ornamentación de esas obras, tienen un gran parentesco con el arte persa y el asirio. En el Museo Arqueológico Nacional existe una arqueta procedente de San Isidoro de León; está revestida con placas de hierro, ornadas de grabados que representan figuras de perros; sus caracteres son marcadamente persas, y bien puede ser una prueba del comercio sostenido por la España mahometana con ese pueblo, justificándose así las importaciones artísticas de éste á nuestro suelo y el que sirvieran de modelos á nuestros escultores mahometanos. Por otra parte, los asuntos representados en los trabajos de éstos guardan estrecho parentesco con aquellos que fueron de la predilección de los asirios y persas.

Las labras de las pilas de abluciones son también características de este arte. Una de las más importantes es la de Játiva; en ésta predominan las figuras sobre los adornos, al contrario de lo que sucede con las arquetas antes mencionadas. El influjo de la Persia sasanida está también muy puesto de manifiesto en esta pila.

Obra bellísima, y ejecutada por mudéjares, es el arco que hoy se conserva del antiguo palacio de Don Pedro, en Toledo; en las enjutas hállanse dos grandes pavos reales, sobre resaltos de yesería, de un efecto decorativo maravilloso.

Pero no sólo se reducen al relieve esos trabajos mahometanos; aunque poco abundantes, consérvanse ejemplares de esculturas en bulto redondo; entre ellas, deben citarse: el león de bronce (que fué de la propiedad de Fortuny) hallado en la provincia de Palencia; es su estilo de la época del Califato (reinado de Abde-rahmán III?); el ciervo, también de bronce, que existe en la actualidad en el Museo de Córdoba, y el hermosísimo hipogrifo,

existente en el Campo Santo de Pisa, adonde lo llevaron los pisanos, después de la conquista de las Baleares, en 1114. Todos esos ejemplares contienen una profusa y espléndida ornamentación adamasquinada.

Los leones que sostienen la taza de la fuente, en la Alhambra, son de un marcado carácter arquitectónico. La estilización de la forma animal se ha hecho, no con una tendencia puramente convencional, como en los antes citados, sino obedeciendo al principio armónico de la obra arquitectónica. Es lo que hizo el profesor Pater Behrens, en la Exposición de Turín de 1902, con la figura de mujer alada, en la hermosísima fuente del pabellón alemán.

Las influencias de la escultura mahometana sobre la cristiana, en España, se atestiguan por una serie de obras conocidas en la actualidad. En el siglo x, la plástica de los primeros era superior á la de los segundos; se comprende, por lo tanto, que éstos recibieran la influencia de aquéllos. Guarda el Museo Arqueológico Nacional el Crucifijo de marfil, donado por los reyes Fernando el *Magno* y su esposa Doña Sancha, á San Isidoro de León; en esta obra, el influjo mahometano es grande. Asimismo, obsérvase también en un cuerno de caza que se conserva en la Seo de Zaragoza (pertenece al siglo xi ó al xii). En la pila bautismal, ya citada, de San Isidoro de León, obra del siglo x, la influencia mahometana pónese también de relieve.

El león, tema ornamental muy usado por el pueblo mahometano, pasa al arte cristiano como emblema heráldico; el león de nuestro escudo nacional tiene este origen. Aparece también, *rampante*, en platos de reflejos metálicos del siglo xiv y en monedas del tiempo de Alfonso XI hasta Enrique IV, y *pasante*, en la sillería del siglo xiii del convento de Gradefes (León), hoy conservada en el referido Museo de Madrid, y en monedas de los reyes de León (de Alfonso VII á Alfonso X).

ARTE MUDÉJAR

Mucho se ha discutido entre nuestros arqueólogos é historiadores del arte español, sobre si realmente existe esa forma artística ó sólo se presentan numerosos ejemplares de mezcla del elemento mahometano con el cristiano. Debe su denominación á la palabra *mudéjalar*, que significa *sometido*, y con este nombre se designaba á los moros que, viviendo en territorio cristiano, trabajaban para éstos.

Dos formas principales presenta este arte: la una es la unión de elementos decorativos mahometanos con los cristianos (friso del Cristo de la Luz, en Toledo); la otra es la unión de elementos arquitectónicos de igual procedencia con los ornamentos an-

tes apuntados. Así, preséntase el caso de que las construcciones mudéjares tienen de mahometano los elementos decorativos, y de cristiano la planta y disposición general del edificio. Explícase esto por la razón de que los mudéjares *construían para los cristianos*, pero con los sistemas arquitectónicos de los primeros.

Causas que determinaron esa fase del arte español.—Quedaron apuntadas anteriormente al tratar de las relaciones entre la población mahometana y la cristiana en nuestra Península.

Épocas del arte mudéjar.—Se ha creído que su duración fué corta, y que, apenas nacido, murió. No es cierto. Extiéndese desde los primeros tiempos de la Reconquista hasta bien entrado el Renacimiento, si bien sus dos grandes épocas son: de formación, siglos XI al XIII; de apogeo y decadencia, siglos XIII al XV.

Geografía del mudéjarismo.—Grupos castellano, toledano, andaluz y aragonés:

1.º Formado por la fusión de elementos latino-bizantinos y mahometanos del Califato, aportados por los monjes cordobeses. Ingerencia de elementos mahometanos en la arquitectura de ladrillo, originada en Sahagún, y de la cual nos ocupamos anteriormente (grupo románico).

2.º Es quizá el más importante, por resumir todas las formas regionales de este estilo, adquiriendo fisonomía local bien sustantiva. La obra más antigua parece ser la iglesia de San Román,

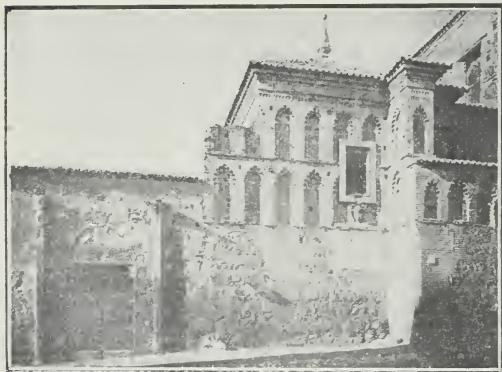


FIG. XVII.—PALACIO DE DON PEDRO EL CRUEL
Y CONVENTO DE SANTA LUCÍA

en Toledo; la ciudad imperial é Illescas presentan el caso curiosísimo de contar con muestras del mudéjar-románico, único modo como penetró este último en la referida región. Numerosísimos son los ejemplos que existen de este estilo en la ciudad toledana; pueden citar-

se, como los más importantes, los siguientes: San Román, Puerta del Sol (siglo XIII), Santa María la Blanca, Palacio de Don Pedro

el Cruel (fig. XVII), Sinagoga del Tránsito y casa de Samuel Leví (siglo XIV), ábsides de Santiago y de Santa Úrsula, casa de la Santa Hermandad, torres de Santo Tomé (la más hermosa por sus proporciones) y de Santiago del Arrabal, cúpula de Santa Clara (siglo XV) y puerta de la Sala Capitular (siglo XVI).

3.º El mudéjar andaluz presentase en dos variedades principales: la una tiene, como elementos mahometanos, los del Califato; la otra pertenece al grupo almohade; representación del primero la tiene Córdoba, y del segundo, Sevilla (Alcázar, tal vez con influjo toledano; pertenece al siglo XIV; el interior es de los siglos XV y XVI; Puerta del Perdón, del siglo XVI).

4.º El aragonés es el más mudéjar y el más rico de ornamentación, no sólo en trazos geométricos formados por los ladrillos, sino en los adornos esmaltados, que emplearon con gran profusión. Monumentos principales: Torre inclinada



FIG. XVIII.—TORRE INCLINADA DE ZARAGOZA.

de Zaragoza (fig. XVIII), torres de San Miguel, San Pablo y San Gil, en la misma ciudad; torres de Daroca, Calatayud y Teruel.

Las labores mudéjares dividíanse en dos clases: obra de *froga* (trabajos de cantero) y la de *lazo* (trabajos de yeseros y carpinteros).

La ornamentación hacíase, bien con labores de yeso (véanse, como ejemplo, las de Santa María la Blanca y Sinagoga del Tránsito, en Toledo), realizadas por medio de moldes, bien con el ladrillo. De gran importancia son los trabajos en madera, tanto en las cubiertas (armaduras ó artesonados, siendo los más importantes los del Palacio del Infantado, en Guadalajara) como en la rica ornamentación de las *zapatas* y *vigas*.

Los elementos ornamentales proceden de la flora y de la geometría. Los primeros preséntanse, bien con una estilización tal que las formas vegetales toman aspecto geométrico (como influjo mahometano) ó bien con carácter realista (como influjo cristiano).

Interesante es el estudio comparativo entre el mudéjar español y el siciliano.

De la arquitectura militar mudéjar tenemos un monumento importantísimo, el castillo señorial de los Fonseca, en la villa de

Coca (provincia de Segovia); fué edificado á fines del siglo xv, por encargo de D. Alonso de Fonseca, y engrandecido en el xviii.

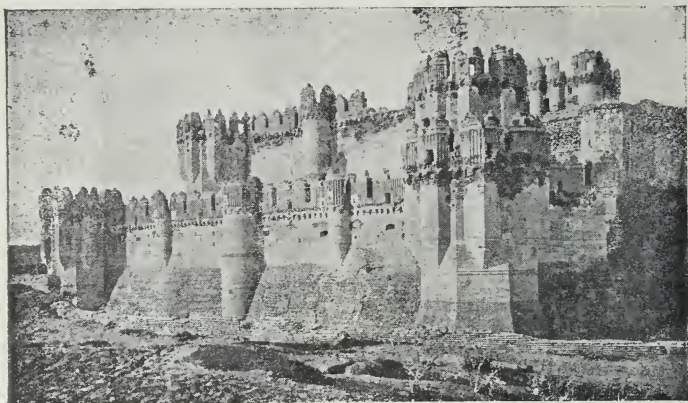


FIG. XIX.—CASTILLO DE COCA.

Su belleza es incomparable, como lo atestigua aun hoy, á pesar de su estado ruinoso (fig. XIX).

BIBLIOGRAFIA.—R. ALTAMIRA, obras citadas; *Monumentos arquitectónicos de España*; *Musco español de antigüedades*; artículos diversos publicados en la *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, y en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*; V. LAMPÉREZ, *Historia de la Arquitectura Cristiana*, Barcelona, 1904; LLAGUNO Y CEAN BERMÚDEZ, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829; J. R. MÉLIDA, lecciones dadas en la Escuela de Estudios Superiores, en el Ateneo de Madrid (Memoria correspondiente al curso de 1904-1905); V. LAMPÉREZ, lecciones dadas en la misma Escuela, durante los cursos de 1902-1903, 1903-1904 y 1904-1905, sobre *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*; RICARDO VELÁZQUEZ, *Historia de la Arquitectura en la Edad Media* (lecciones dadas en el mismo Centro que los anteriores, y publicado su extracto, hecho por D. V. L. y R., en la *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, años 1890 y 1897; *Lecciones sobre la Arquitectura árabe*, publicadas en el *Boletín de la Institución libre de enseñanza*, año 1900; ANTONIO LÓPEZ FERREIRÓS, *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, 1893; NARCISO SENTENACH, *La Mezquita aljama de Córdoba*, Madrid, 1901; ANTONIO PRIETO Y VIVES, *El arte de la laceria*, Madrid, 1901; DIEGO LÓPEZ DE ARENAS, *La carpintería de lo blanco y trabado de alarifes*, Sevilla, 1933; *Histoire de l'Art*, publicada bajo la dirección de André Michel (véanse los estudios de Mr. Emile Bertaux sobre el arte español); *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, por J. PUIG Y CADAFALCH, A. DE FALGUERA y J. GODAY (publicación del Institut d'Estudis Catalans), Barcelona, 1909; *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, por V. LAMPÉREZ Y ROMEA, 2 volúmenes, Madrid, 1908-1909.



LECCIÓN DÉCIMOCUARTA

LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO Y DE LOS TIEMPOS MODERNOS

La arquitectura gótica extraña al genio italiano.—El Renacimiento de la arquitectura romana en Italia.—Errores que entraña el término *Renacimiento* en Arte.—El palacio florentino como tipo de la arquitectura del Renacimiento en su primera fase.—Diferencias entre las iglesias góticas y las del Renacimiento.—El *Domo* de Florencia.—Los palacios Riccardi y Strozzi.—San Pedro, de Roma.—Influencia desastrosa de Miguel Angel en sus imitadores.—El estilo barroco.—El Palacio Pesaro en Venecia.—Resistencia de las naciones del Norte en aceptar la arquitectura del Renacimiento.—Palacios y castillos franceses en la época del Renacimiento.—El Louvre.—Castillo de Saint-Germain.—Heidelberg.—Edificios del Renacimiento en París y en Londres.—El estilo rococó.—El estilo imperio.—Arquitectura francesa del segundo Imperio.—La arquitectura del Renacimiento en Alemania.—El gótico moderno en Inglaterra.—Una nueva evolución de la arquitectura y de las artes de la casa en Inglaterra, Bélgica, Austria, Alemania y Francia.

LA arquitectura gótica, esencialmente septentrional y franco-germánica, no echó raíces muy profundas en Italia. A primera vista, lo que resulta más curioso es que la arquitectura greco-romana tardase tanto tiempo en suscitar imitadores en este país. Si las estatuas y pinturas de la Roma clásica habían desaparecido ó sido enterradas bajo los escombros, los grandes edificios, en cambio, estaban en pie, no sólo en Roma, sino en innumerables parajes de la Península, observándose con sorpresa que, durante cerca de mil años, ningún constructor italiano pensó en inspirarse en tales modelos. Tan lejos estaban de esto, que los destruían á menudo para obtener sillares ya escuadrados. Pero llegó un día en el que el humanismo, es decir, el gusto por la literatura y la historia de los antiguos, atrajo la atención de los artistas hacia el carácter de los monumentos de un pasado lejano. Constituyóse en-

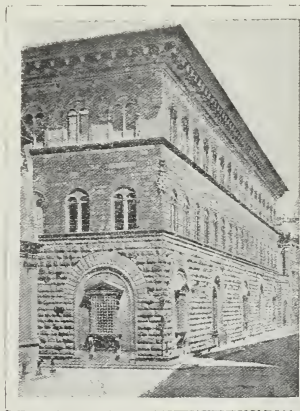


FIG. 188.—PALACIO RICCARDI
EN FLORENCIA.

tonces la arquitectura del Renacimiento, que precisa considerar como una consecuencia del movimiento humanista, y que se propagó con él por el Occidente de Europa.



FIG. 189.—PATIO DEL PALACIO DE LA CANCELLERÍA EN ROMA.

El término «Renacimiento» está bastante mal escogido, porque implica dos errores: que el arte había muerto y que reapareció con su aspecto pasado. En realidad, el arte no había muerto, porque lo que está muerto no evoluciona; por otra parte, el arte antiguo encontró al principio discípulos, pero no copistas. El mismo Renacimiento pudo hacerse la ilusión y creer que repetía las lecciones de Roma, cuando lo que hacía era innovar, aprovechándose de ellas. El arte nuevo, que tomaba de la antigüedad sus formas y su decoración, aparecía animado por un

espíritu muy diferente, moldeado por diez siglos de Cristianismo. Así como un río nunca corre hacia su nacimiento, tampoco la humanidad rehace su pasado: lo que toma por resurrecciones no son más que síntesis.

El primer período de la arquitectura del Renacimiento en Italia, que llenó casi todo el siglo xv, es precisamente una tentativa de fusión entre las formas de la Edad Media y la antigüedad. La tradición medioeval era sumamente poderosa para desaparecer en un instante; lo que hizo fué atenuarse gradualmente. En un principio, la innovación es menos sensible en la concepción de los edificios que en su decoración, en la que intervienen motivos greco-romanos. Son ador-



FIG. 190.—PERUGINO. GROTESCOS QUE DECORAN LA CASA DEL CAMBIO EN PERUSA.

es menos sensible en la concepción de los edificios que en su decoración, en la que intervienen motivos greco-romanos. Son ador-

nos destinados á embellecer é introducir la variedad en las superficies, sin afectar por eso á la estructura de los edificios. Otras necesidades—que son las de la civilización de esta época en Italia—tienden bien pronto á modificar profundamente el carácter de la arquitectura. Por vez primera, desde la caída del Imperio, la arquitectura civil sobrepuja á la religiosa; esto es una consecuencia de los progresos del espíritu laico. El

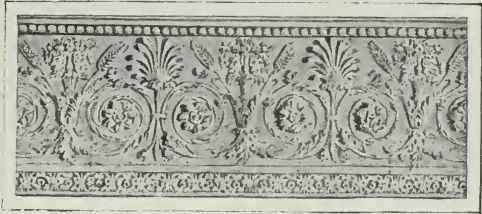


FIG. 191.—FRAGMENTO DEL FRISO ESCULPIDO DEL PALACIO DUCAL DE URBINO.

tipo del arte nuevo es el palacio florentino, construcción maciza rodeando un patio cuadrangular con pórticos de columnas. El exterior aun conserva el carácter de las fortalezas de la Edad Media, en las que los macizos son superiores en mucho á los vanos, debido á que el palacio debe poder defenderse contra la calle. En el interior, sobre todo, con las arcadas, las hileras de columnas, la decoración de las pilastras y las bóvedas, es donde la imitación del arte antiguo se deja sentir (figs. 188 y 189).



FIG. 192.—DOMO DE FLORENCIA.

Parte de esta decoración, no ya naturalista, sino fantástica, se inspiró en la de las cuevas ó grutas romanas, llamadas *grotte*, de donde proviene el nombre de *grotescos* con que se la conoce en el arte, y que, en su origen, no supuso ningún desprecio (figs. 190 y 191).

La iglesia italiana del Renacimiento difiere, sobre todo, de la iglesia gótica en que, por lo general, está coronada por una cúpula sobre plano cuadrado; los haces de columnillas están reemplazados por pilares y columnas, la bóveda ojival por una bóveda de medio cañón ó por un techo horizontal artesonado. Al exterior se ven columnas, frontones, nichos; en fin, los diversos elementos del arte romano.

El florentino Brunelleschi (1377-1466) fué el iniciador del primer Renacimiento. De 1420 á 1434 elevó á cerca cien metros de altura la cúpula de la catedral de Florencia (fig. 192), edificio románico comenzado en 1274 por Arnolfo del Cambio, y vuelto á emprender, desde 1357, según un plano modificado, por Francisco Talenti. También fué Talenti el que acabó, en 1358, el encantador Campanile gótico, cuyo plano fué de Giotto, así como su primera dirección (1334-1336). Ha-



FIG. 193.—VISTA DEL PALACIO PITTI EN FLORENCIA.

cia 1445, Brunelleschi comenzó en Florencia el Palacio Pitti, edificio de severa belleza, la que reside, sobre todo, en la claridad de la estructura y en la justa ponderación de sus proporciones (figura 193) (1). La inspiración antigua es más aparente en el palacio Riccardi, obra de Michelozzo, hecha hacia 1440 (fig. 188), y, sobre todo, en el palacio Strozzi, levantado hacia 1489 por Benedetto de Majano y el Cronaca. Está coronado por un ático ó cornisa, con justicia célebre, inspirado en los mejores modelos del arte romano.

En este Palacio, lo mismo que en el Pitti, los paramentos de los sillares están sin desbastar; este aparejo almohadillado, llamado *rústico*, que se encuentra en muchas construcciones florentinas, subraya el saledizo de los sillares, haciendo alternar la sombra y la luz en las fachadas. La arquitectura del Renacimiento penetró más tarde en Venecia, donde revistió un aspecto bastante menos severo que en Florencia. La multiplicidad de las ventanas y el lujo de la decoración exterior atestiguan la supervivencia del es-



FIG. 194.—PALACIO VENDRAMIN EN VENECIA, CONSTRUÍDO POR P. LOMBARDO EN 1481.

(1) La mayor parte del palacio Pitti fué edificada hacia 1568 por Ammanati.

tilo gótico y de la influencia de Oriente. Los palacios venecianos tienen una apariencia hospitalaria y alegre que los diferencia de los demás edificios italianos (fig. 194).

Dos años después de la construcción del Palacio Strozzi, en 1491, se hizo la fachada maravillosa de la Cartuja de Pavía (figura 195). En ella la decoración es superabundante é infinitamente rica y variada, y si realmente sus elementos están tomados del arte antiguo,

no es menos cierto que los prodiga con una exuberancia gótica. Hasta las líneas de la arquitectura desaparecen bajo esta profusión de estatuas y de relieves. Debido á esto, resulta un tipo, de transición entre las iglesias ojivales y aque-

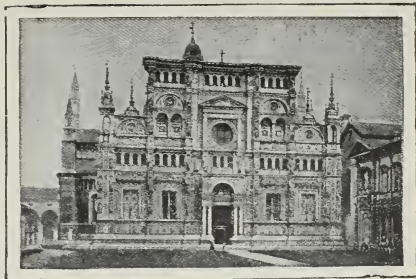


FIG. 195.—FACHADA DE LA CARTUJA DE PAVÍA.

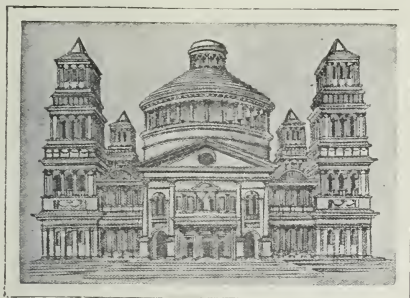


FIG. 196.—PROYECTO DE BRAMANTE PARA LA IGLESIA DE SAN PEDRO EN ROMA.

llas en las que dominan los elementos greco-romanos.

La verdadera arquitectura del Renacimiento caracterizada por el uso, no ya decorativo, sino constructivo, de las pilastras y columnas, tuvo por centro, no á Florencia, sino á Roma, donde los monumentos de la



FIG. 197.—BIBLIOTECA DE SAN MARCOS EN VENECIA.

antigüedad suministraron modelos. Comenzó con Bramante de Urbino (1444-1514), que dirigió los primeros trabajos de San Pedro (fig. 196). Consistió su influencia, sobre todo, en restringir la decoración parasitaria para poner en evidencia la estructura del edificio, lo que ha quedado como ley de la arquitectura moderna. El mejor dotado de sus sucesores fué quizá Andrés Palladio, que trabajó en Vicenza y en Venecia (1518-1580); una de sus obras características es la iglesia del *Redentor*, en esta última ciudad. Como ejemplo de un palacio de la segunda fase del Renacimiento, puede citarse la admirable biblioteca de San



FIG. 198.—VISTA DE SAN PEDRO EN ROMA, CON LA COLUMNATA DE BERNINI.

Marcos de Venecia, obra de Jacobo Tatti, llamado Sansovino (1486-1570), la que presenta una planta baja con pilastras dóricas, un primer piso con columnas jónicas y un friso encantador coronado por una balaustrada adornada de estatuas (fig. 197).

El tercer período está dominado en un todo por la influencia de Miguel Angel (1475-1564), sobre todo á partir de los alrededores del año 1550. Este genio hizo prevalecer en la arquitectura el elemento pintoresco y la fantasía individual. Continuó este artista, sin acabarla, la enorme iglesia de San Pedro, de la cual muchos arquitectos, entre otros Rafael, habían modificado los planos. Después de la muerte de Miguel Angel se terminó, según sus dibujos, la gran cúpula que se eleva á la altura de 131 metros; pero la fachada fué estropeada en el siglo XVII por

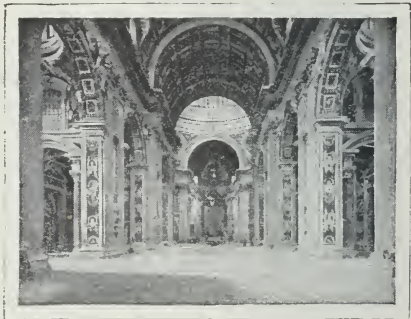


FIG. 199.—INTERIOR DE SAN PEDRO EN ROMA.
(Cliché Alinari, Florencia).

Maderna y, sobre todo, por Bernini, autor de los dos campanarios laterales, de un efecto desgraciado. Sin embargo, Bernini tuvo el mérito de construir la doble columnata que hace de toda la plaza una especie de vestíbulo de la iglesia (fig. 198). El interior, acabado en el siglo XVII, presenta un golpe de vista deslumbrador y grandioso, á pesar de la exuberancia de la decoración, en ocasiones indiscreta (figura 199); el exterior sólo puede apreciarse á distancia, y visto desde la plaza produce una decepción en el espectador. Es la mayor iglesia que se ha construído; cubre unos 21.000 metros cuadrados, mientras que la catedral de Milán y San Pablo de Londres sólo ocupan 11.000, Santa Sofía 10.000 y la catedral de Colonia 8.000. Pero su verdadera magnitud es hija, como ya se ha repetido, más de sus proporciones que de sus dimensiones, y siendo, como es, obra de muchos arquitectos y de dos siglos, no es un edificio bien proporcionado.

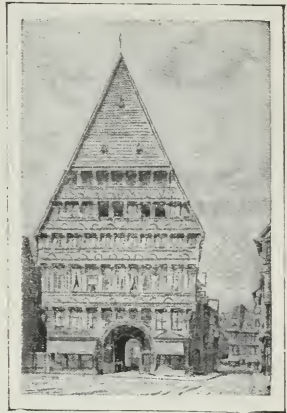


FIG. 200.—CASA
EN HILDESHEIM (HANNOVER).

El ejemplo de Miguel Angel produjo el gusto por lo colosal y el rebuscamiento del efecto, en perjuicio de la sencillez y la claridad. Sus discípulos han dejado obras originales y vigorosas, pero en las que la fantasía peca por exceso. De aquí nació, á fines del

siglo XVI, el estilo llamado *barroco*, del nombre dado por los portugueses á las perlas irregulares (*barocco*). Es una especie de degeneración del arte del Renacimiento, que se aproxima, por sus defectos, al arte gótico flamígero del siglo XV, siendo su rasgo más saliente la preferencia dada á las curvas sobre las líneas rectas. Al mismo tiempo aparecía, en el interior de las iglesias, el estilo llamado *jesuita*, cuyo carácter consiste en deslumbrar la vista por la riqueza y variedad de los motivos, sin preocuparse del verdadero papel del ornamento,

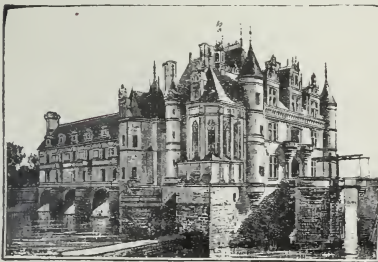


FIG. 201.—CASTILLO DE CHENONCEAUX.

recía, en el interior de las iglesias, el estilo llamado *jesuita*, cuyo carácter consiste en deslumbrar la vista por la riqueza y variedad de los motivos, sin preocuparse del verdadero papel del ornamento,

que no es otro que acusar la forma. Es ésta la época de la decoración empleada por sí misma, interviniendo en todas partes, aunque constituya un contrasentido, y complaciéndose en una visión calenturienta de líneas retorcidas y de relieves inesperados. El genio del Renacimiento acabó por obscurecerse en medio de esta orgía decorativa, no sin haber producido en ocasiones, hasta fines del siglo XVIII, edificios notables por su atrevimiento y elegancia. Como ejemplo de estos últimos puede citarse el palacio Pesaro ó Bevilacqua, en Venecia, en el

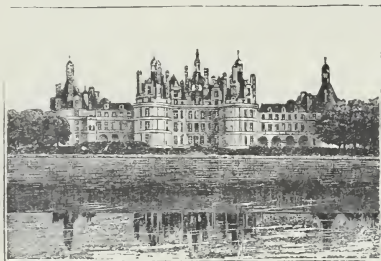


FIG. 202.—CASTILLO DE CHAMBORD.

que, á pesar de la profusión de ornamentos inútiles, la vista se recrea con la nobleza de sus proporciones y la alegre fantasía de su decoración (hacia 1650).

Así como la arquitectura gótica se implantó con dificultad en Italia, la arquitectura del Renacimiento no se impuso sin resistencia en los países del Norte. En Francia, como en Alemania, fué introducida por los reyes y la nobleza; se la empleó en los castillos y palacios mucho antes de ser adoptada en las iglesias. Además, en estos países, el arte ultramontano tomó muy pronto un carácter particular, cierto sabor del terruño; los arquitectos franceses y alemanes fueron los émulos de los arquitectos italianos, no sus copistas.

Muchos monumentos franceses de la primera mitad del siglo XVI, aunque revelando influencias italianas, han sido levantados por arquitectos franceses, cuyos nombres nos dan á conocer los documentos. A este número pertenece Pedro de Chambiges, autor de una parte del palacio de Fontainebleau y de los castillos de Saint-Germain-en-Laye y de Chantilly; también tomó parte en la construcción de la Casa-Ayuntamiento de París, edificio empezado en 1533 por Domenico de Cortona, llamado el *Boccador*.

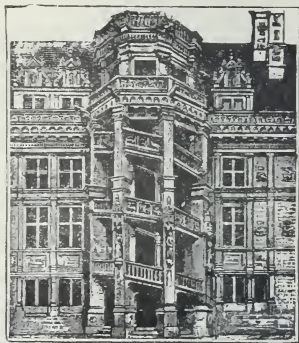


FIG. 203.—ESCALERA DEL CASTILLO DE BLOIS.

Los monumentos más antiguos del Renacimiento francés son los castillos construidos en el siglo XVI en el valle del Loire. Conservan de la Edad Media los altos tejados inclinados, las torres, los pináculos y las escaleras en espiral; sólo en la decoración, especialmente en la de las pilastras, es donde se revela la influencia de Italia. En Alemania, la resistencia del arte nacional fué todavía más tenaz. Ciudades como Nuremberga, Augsburgo, Hildesheim, etc., han conservado hasta el siglo XIX sus casas con piñón alto y puntiagudo, en el que se perpetuó la tradición de

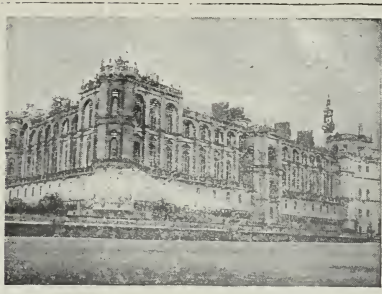


FIG. 204.—CASTILLO DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE (RESTAURADO).

Ciudades como Nuremberga, Augsburgo, Hildesheim, etc., han conservado hasta el siglo XIX sus casas con piñón alto y puntiagudo, en el que se perpetuó la tradición de

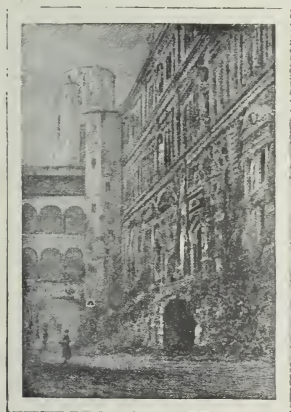


FIG. 205.—CASTILLO DE HEIDELBERG.

Parte construida por el elector palatino Otón-Enrique (1556-1559).

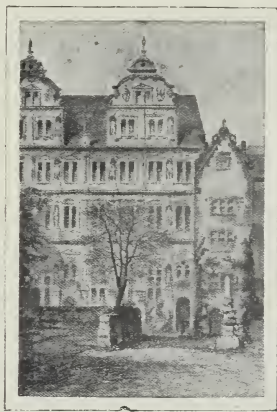


FIG. 206.—CASTILLO DE HEIDELBERG.

Parte construida por el elector palatino Federico IV (1601-1607.)

la Edad Media, al lado de iglesias y palacios italianizados (fig. 200).

En París puede estudiarse la encantadora puerta del castillo de Gaillon (1502-1510), construido por el Cardenal de Amboise, que

ha sido armada de nuevo en el patio de la Escuela de Bellas Artes. Mayor atrevimiento se observa en Chenonceaux, á orillas del Cher (1512-1523), castillo bien conservado, en el que las formas góticas son sensibles en todas partes, bajo el manto de una decoración del Renacimiento (fig. 201).



FIG. 207.—PATIO DEL LOUVRE (FACHADA OESTE).

La obra maestra de esta arquitectura es Chambord, debida á Pedro Trinqueau (hacia 1523), con su bosque de chimeneas y piñones, aparición fantástica en medio de una llanura arenosa y desolada (figura 202). Pero, examinada de cerca, llaman la atención los disparates de la construcción, pues el tejado es gótico, del Renacimiento el cuerpo del edificio y románicas las robustas torres. Las partes antiguas del castillo de Blois, sobre todo al Norte, abundan en hermosos detalles del Renacimiento, aliados todavía con las tradiciones góticas (fig. 203). El castillo de Fontainebleau es de un estilo tan serio que raya en la monotonía; el más severo de todos los castillos de Francisco I es el de Saint-Germain, en el que la austeridad de la fachada y el tejado plano recuerdan los palacios florentinos del primer Renacimiento (figura 204).

La alianza híbrida del gótico y del Renacimiento se observa también en muchas iglesias de esta época, como la de Saint-Etienne-du-Mont (1517-1541-1610) y San Eustaquio (1532) en París. Hacia 1540 el estilo se purifica. Pedro Lescot, que trabajó en el Louvre desde 1546, y Juan Bullant (1515-1578), que

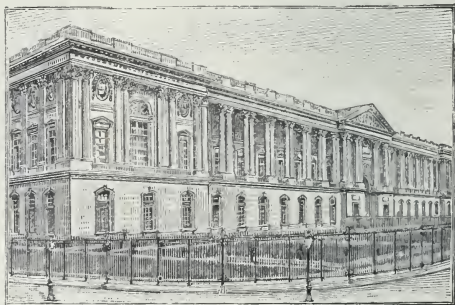


FIG. 208.—COLUMNATA DEL LOUVRE.

construyó Ecouen y comenzó las Tullerías, acabadas por Filiberto Delorme, están penetrados del espíritu del Renacimiento italiano, pero desarrollan al mismo tiempo un talento decorativo y pintoresco que anuncia el siglo XVIII francés.

A pesar de lo rápido de esta enumeración, debemos citar el castillo de Heidelberg (1545-1607), obra maestra del Renacimiento germánico, completamente italiana por su decoración, y profundamente gótica

ca todavía por su sentimiento (figs. 205 y 206).

Un fenómeno interesante en la historia de la arquitectura es el período de sencillez por que atravesó en Francia de 1580 á 1650 próximamente. La asociación de la piedra y del ladrillo da á las fachadas un



FIG. 210.—FACHADA DEL PANTEÓN EN PARÍS.

aspecto alegre, al mismo tiempo que la supresión de las molduras y de los ornamentos superfluos disminuye el valor de la mano de obra. Este estilo, aplicado á las casas de la plaza de los Vosgos y al núcleo del castillo de Versailles, en tiempo de Luis XIII, alcanzó gran boga por motivos de economía, pues Francia aun sufría las miserias causadas por las guerras de religión; pero respondía también, por su claridad y por su magnificencia exenta de énfasis, al ideal clásico de Malherbe, el reformador literario de la época.



FIG. 209.—DOMO DE LOS INVÁLIDOS EN PARÍS.

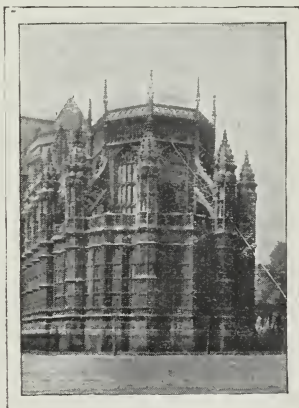


FIG. 211.—CAPILLA DE ENRIQUE VIII EN LA ABADÍA DE WESTMINSTER (LONDRES).
(Cliché Spooner, Londres).

La obra maestra de la arquitectura francesa del Renacimiento, y quizá de toda la arquitectura moderna, es el palacio del Louvre.

Todos lo han visto, pero son pocos los que lo conocen, pues sus diferentes partes datan de épocas muy distintas y se necesita un esfuerzo de atención para conocer sus caracteres distintivos.

El Louvre está limitado al Norte por la calle de Rívoli, al Este por la del Louvre, al Sur por el muelle y al Oeste por la calle de las Tullerías. Empecemos por el Noroeste. Desde el pabellón de Marsan, construido en tiempo de Luis XIV,

hasta el ángulo del patio del Louvre, todo ha sido edificado por Napoleón I, Luis XVIII y Napoleón III, cuyos arquitectos fueron Percier, Fontaine, Visconti y Lefuel. Las construcciones que rodean el patio del Louvre son de Luis XIV (1660-1670), exceptuando el ángulo Sudoeste, empezado en tiempo de Enrique II por Pedro Lescot (1546-1578), y lo que resta del lado Oeste, comprendido el pabellón de Sully ó del Reloj, que es de Luis XIII. Del lado del muelle, hasta el postigo del Carrousel, las construcciones datan de Catalina de Médicis (1566-1578); el resto del Louvre, á orillas del río, fué construido por los Ducerceau bajo Enrique IV y rehecho con mayor riqueza por Lefuel, en tiempo de Napoleón III (1863-1868). La parte del patio del Louvre, debida

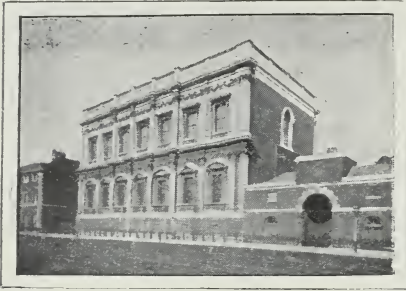


FIG. 212.—PABELLÓN DE LOS BANQUETES EN WHITE-HALL, CONSTRUÍDO POR IÑIGO JONES, EN LONDRES. (Cliché Spooner, Londres).



FIG. 213.—CATEDRAL DE SAN PABLO EN LONDRES.

á Lescot (Sudoeste), ha dado la norma á sus continuadores, y puede decirse que este patio ofrece el más admirable aspecto de palacio que haya en el mundo (fig. 207). En el exterior, del lado de la calle del Louvre, Luis XIV hizo construir, dirigida por Claudio Perrault, una larga y monótona fachada con columnas apareadas, que nos permite medir la distancia entre el arte del Renacimiento francés y el del siglo de Luis XIV (fig. 208).

Hasta la exquisita elegancia del Lescot parecía entonces frívola; ya no es la Italia del siglo XVI, sino la Roma imperial, la que se toma por modelo. A este estilo se le llama *académico*, porque fué propagado, sobre todo, por las Academias de Escultura, de Pintura y Arquitectura, fundadas por Mazarino (1648) y por Colbert (1671). La columnata de Perrault y la fachada del palacio de Versailles, terminada por Julio Hardouin Mansard (1646-1708), son ejemplos memorables de este estilo triste, noble y solemne, en el que la simetría es ley imperiosa y del que se desterraron todo lo imprevisto y pintoresco. La mejor obra de Mansard es la cúpula de los inválidos (1675-1706), que se eleva á 105 metros de altura (fig. 209), y cuya silueta, á la vez elegante y majestuosa, es más bella que la del Panteón de Soufflot (1757-1784) (fig. 210). La imponente fachada de San Sulpicio (1733) es obra de un arquitecto italiano, Servandoni; los dos Guarda-muebles, en la plaza de la Concordia, análogos, aunque muy superiores, á la columnata de Perrault, se deben al mejor arquitecto del tiempo de Luis XV, Gabriel. Estos hermosos edificios presentan, sin embargo, una disposición poco racional, pues tienen el tejado plano, á la italiana, cosa que no conviene al clima de París; siendo necesaria la calefacción, ha habido necesidad de coronar este tejado con un bosque de chimeneas que producen un efecto desagradable.

En Inglaterra, la arquitectura gótica duró más tiempo que en los demás países, prolongándose con el nombre de *estilo Tudor* (1485-1558) (fig. 211). El del Renacimiento no triunfó hasta la época de los Estuardos, estando representado sobre todo por Iñigo Jones (1572-1652), el constructor del pabellón de los banquetes de White-Hall en Londres (fig. 212), y por Wren (1632-1723), archi-



FIG. 214. — TABLERO
DECORATIVO
EN EL PALACIO
DE VERSALLES.

tecto de la enorme iglesia de San Pablo, inspirada en San Pedro de Roma, pero que no por eso es una copia (fig. 213).

El arte encantador del siglo XVIII sólo ejerció su influencia en



FIG. 215.—ARCO DE TRIUNFO DE LA ESTRELLA EN PARÍS.

las pequeñas construcciones de recreo y en los interiores. El origen del estilo llamado *rococó* ó *rocalla* es probablemente el trabajo en madera que se extendió de los muebles á las habitaciones. Desaparecen las pilastras, las columnas, las platabandas, siendo sustituidas por guirnaldas, festones, conchas y una profusión de líneas sinuosas que se entrelazan envol-

viéndolo todo; todo ornamento tiende á convertirse en algo sorprendente. A estas cualidades se unían un sentido exquisito de la proporción y una gran habilidad de ejecución (fig. 214).

Desde los comienzos del reinado de Luis XVI prodújose una reacción, que venía preparándose desde 1760 próximamente; se debió ésta al recrudescimiento del estilo académico, llamado impropriamente *estilo Imperio*, porque alcanzó su apogeo en tiempo de Napoleón.



FIG. 216.—PATIO DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES EN PARÍS.

Tampoco fué esta vez la Italia del Renacimiento la que dió el ejemplo; se tuvo la pretensión de buscar directamente la inspiración en la antigüedad y la osadía de levantar en París copias de monumentos romanos, tales como la Magdalena (empezada

en 1764), los arcos de triunfo del Carroussel y de la Estrella (figura 215) y la columna Vendôme. Hasta un General propuso, hacia 1798, transportar la columna de Trajano desde Roma á París. Esto constituye un error del gusto que nunca cometió el Renacimiento. Las cualidades del estilo Imperio son exclusivamente de ejecución; la invención y el sentimiento son nulos. Durante la Restauración y la monarquía de Julio, las cualidades se perdieron, desapareciendo la originalidad. Felizmente, esta desgraciada preocupación de imitar lo antiguo se atemperó en algunos artistas—especialmente en Duban, el autor de la Escuela de Bellas Artes, terminada hacia 1860—gracias á un sentimiento delicado de los detalles, adquirido en el estudio directo de los monumentos griegos y á una reacción en favor de la severa elegancia de los grandes florentinos, como Brunelleschi y Bramante (fig. 216).

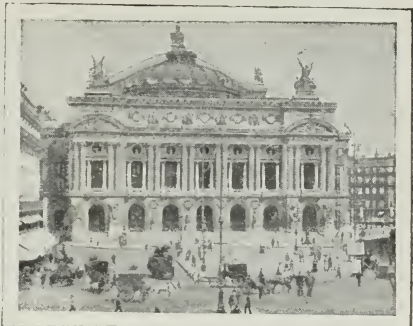


FIG. 217.—FACHADA DE LA GRAN ÓPERA EN PARÍS.

En la misma época, un erudito de primer orden y eminente arquitecto, Viollet-le-Duc, trazó valientemente en sus escritos el programa de una arquitectura nueva, emancipada del culto exclusivo de los estilos del pasado y tendiendo hacia la satisfacción racional de las necesidades del tiempo. También anunció, por entonces, el advenimiento de la construcción en hierro, que debía pasar del dominio de la industria al del arte.

Labrouste, en la Biblioteca de Santa Genoveva y en la gran sala de lectura de la Biblioteca Nacional, y Duc, en la *Sala de los pasos perdidos* del Palacio de Justicia, que son admirables construcciones apropiadas á su fin, parecen

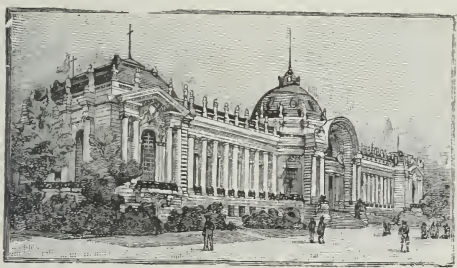


FIG. 218.—EL «PETIT PALAIS» EN PARÍS.

que son admirables construcciones apropiadas á su fin, parecen

haberse inspirado en estas ideas, que no debían dar todos sus frutos hasta mucho tiempo más tarde.

El fin del segundo Imperio presenció un renacimiento de la ar-

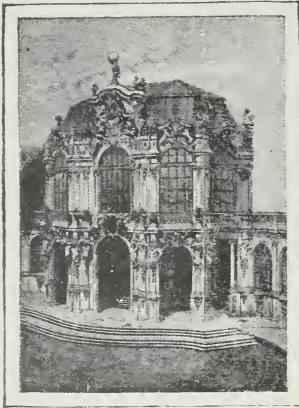


FIG. 219.—PABELLÓN
DEL *Zwinger* EN DRESDE.
(LÜBKE, *Architektur*, tomo II.
Seemann, editor).



FIG. 220.—NUEVO MUSEO IMPERIAL
EN VIENA.
(*L'Art en tableaux*.—Seemann,
editor).

quitectura italiana, en particular de la veneciana de los siglos XVI y XVII; á él pertenecen la *Trinidad* de Ballu y la *Gran Opera* de Garnier (fig. 217). Todavía hoy domina esta tendencia, unida á un gusto algo más severo. Los últimos monumentos importantes construídos en París, el Pequeño y el Gran Palacio, son edificios del Renacimiento, en los cuales los elementos decorativos están tomados de la antigüedad, pero sin copiar ningún edificio griego ó romano (fig. 218). En cambio, las obras de la ar-



FIG. 221.—PALACIO DEL PARLAMENTO
EN LONDRES.

quitectura metálica, que se multiplican desde 1878, marcan una reacción más ó menos consciente contra el arte tradicional de la

escuela. Las construcciones de ingenieros como la torre Eiffel y el Palacio de Máquinas, con sus tendencias á la verticalidad, el gran predominio de los vanos sobre los macizos y la ligereza de su estructura aparente, se asemejan á las construcciones de la arquitectura gótica, cuyo renacimiento con espíritu laico y materiales diferentes es una de las posibilidades del porvenir.

Nos hemos ocupado casi exclusivamente de la arquitectura francesa, lo que no quiere decir que en otros países no se hayan construído edificios dignos de consideración, tales como el gran monasterio del Escorial (fig. 223), primer monumento de la arquitectura del Renacimiento en España; pero aquí sólo me es posible indicar la filiación de estilos. Al Renacimiento germánico, interrumpido por la Guerra de Treinta Años, sucedió bien pronto, en Alemania, la imitación

de los estilos franceses é italianos, el académico, el barroco y el rococó; el ejemplo más bello de estilo barroco al otro lado del Rin es el Pabellón del Zwinger (bastión), en Dresde, obra de Pöppelmann (1715) (fig. 219). El constructor del Palacio Real de Berlín, Andrés Schlüter († 1714), autor de la hermosa estatua en bronce del Gran Elector, en la misma ciudad, probó



FIG. 222.—PALACIO DE JUSTICIA EN BRUSELAS.

sus dotes superiores en un medio poco favorable á su desenvolvimiento. Después, en el siglo XIX, con Schinkel y Klenze, domina en Berlín y en Munich el estilo neo-griego, frío como toda imitación y desagradable como todo anacronismo. Sin embargo, en Dresde y en Viena, hacia 1850, se esbozó una nueva evolución hacia el Renacimiento italiano; á este movimiento debe Viena sus más hermosos monumentos modernos, en particular los dos Museos imperiales, obras de Semper y Hasenauer (fig. 220).

En Inglaterra, la moda neo-griega sucedió directamente al Renacimiento; los estilos barroco y rococó fueron en este país casi desconocidos. Luego, por una reacción hacia el estilo nacional, que tampoco es propio en el fondo, volvió á florecer el gótico *perpendicular*, cuyo monumento más colosal es el Palacio del Parlamento, construído por Barry en las orillas del Támesis (1840-1860) (fig. 221). Finalmente, Bélgica, en el siglo XIX, ha edificado la ma-

por masa de piedra tallada que existe en Europa, el Palacio de Justicia de Bruselas, de un estilo inspirado á la vez en la Asiria y el Renacimiento, pero cuyo efecto está muy lejos de responder á la enormidad del coste y del esfuerzo (fig. 222).



FIG. 223.—MONASTERIO DEL ESCORIAL,
CONSTRUIDO DE 1563 Á 1584.

A pesar de esto, en Inglaterra y Bélgica es donde ha aparecido, hace algunos años, un estilo nuevo que, más aún que el metálico, parece destinado á acabar en nuestros días con las imitaciones de la antigüedad y del Renacimiento. Primero en Inglaterra, bajo la influencia

del estético Ruskin, W. Morris y otros artistas, secundados por los pintores Burne-Jones y Walter Crane, se transformó la decoración interior de las casas, sustituyendo á los modelos convencionales y gastados de los muebles, telas y ornamentos de aplicación, formas expresivas, ó que al menos quieran serlo. Más tarde, dos arquitectos belgas, Hankar y Horta, se atrevieron, hacia 1893, á aplicar principios no menos atrevidos á la decoración exterior, reaccionando con energía contra las imitaciones y rompiendo con la tradición. Un austriaco, Otto Wagner, conoció este movimiento belga, y se hizo el iniciador, en Viena, de una nueva escuela de construcción llamada *secesionista*, nombre que basta para indicar su carácter de independencia y hasta de rebeldía. De Viena pasó la «herejía» á Berlín, Darmstadt y aun á París; hasta hoy, sin embargo, el nuevo estilo no ha tenido ocasión de manifestarse en ningún edificio público. Definir este nuevo estilo anglo-austro-belga es casi imposible, porque no tiene *credo* y busca su camino en direcciones muy diferentes; lo cierto es que existe y que se afirma en la decoración y disposición de las construcciones particulares, y que su pretensión de ser de su tiempo y de rechazar todo anacronismo, le relaciona, dejando á un lado las aberraciones individuales, al gran programa de buen gusto y buen sentido trazado hacia 1860 por Viollet-le-Duc.

BIBLIOGRAFÍA.—W. LUEBKE, *Geschichte der Architektúr*, 6.ª edición, 2 volúmenes, Leipzig, 1886; E. MÜNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, 3 volúmenes, París, 1880-1891; E. HAENEL, *Spaetgothik und Renaissance*, Stuttgart, 1899; J. DURM, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1903; A.-G. MEYER, *Oberitalienische Frührenaissance*, Berlín, 1866; L. PALUSTRE, *La Renaissance en France (Le Nord, 2 volúmenes; Bretagne, 1 volumen)*, París, 1879-1888; *L'Archit. de la Renaissance*, París; W. LUEBKE, *Geschichte der Renaissance in Frankreich (Architektúr)*, Stuttgart, 1883; M. VACHON, *L'Hôtel de Ville de Paris (Bulletin Monumental, 1903, página 438)*;

H. VON GEYMÜLLER, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart, 1901; G. VON BESOLD, *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark*, Stuttgart, 1899; M. REYMOND, *Les Débuts de l'Architecture de la Renaissance (Gazette des Beaux-Arts, 1900, tomo I, página 89)*; H. MOORE, *Renaissance Architecture*, Londres, 1905; A. DOREN, *Zum Bau der Florentiner Domkuppel (Repertorium, 1898, página 240)*; C. VON FABRICZY, *Fil. Brunelleschi*, Stuttgart, 1892; L. SCOTT, *Brunellesco*, Londres, 1902; LUCA BELTRAMI, *Storia docum. della Certosa di Pavia*, Milán, 1890; A.-G. MEYER, *Die Certosa bei Pavia*, Berlin, 1900; AUG. SCHMARROW, *Barock und Rokoko*, Leipzig, 1896; GUST. EVE, *Die Schmuckformen der Monumentalbauten, VI. Spätrenaissance und Barockperiode*, Berlin, 1896; C. GURLITT y M. JUNGHÄNDEL, *Die Baukunst der Spanier*, Dresde, 1899; A. F. CALVERT, *Moorish Remains in Spain*, Londres, 1906; A. HAUPT, *Die Baukunst der Renaissance in Portugal*, 2 volúmenes, Frankfurt, 1894; C. JUSTI, *Philipp II als Kunstfreund (Zeitschrift für bildende Kunst, 1881, página 342, sobre el Escorial)*; M. ROSENBERG, *Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses*, Heidelberg, 1882; A. HAUPT, *Peter Flettner, der erste Meister des Otto-Heinrichbaus zu Heidelberg*, Leipzig, 1904 (véase *Repertorium*, 1905, página 63).

C. LEMONNIER, *Philiberti de Lorme (Revue de l'Art, 1898, tomo I, página 123)*; C. DE CLARAC, *Le Louvre et les Tuileries* (tomo I del texto del *Musée de Sculpture*), París, 1841; A. BABEAU, *Le Louvre*, París, 1895; L. VITET, *Le Nouveau Louvre (Revue des Deux Mondes, 1.º de julio de 1866)*; E. BONNEFON, *Claude Perrault (Gazette des Beaux-Arts, 1901, tomo II, página 209)*; P. DE NOLHAC, *Histoire du château de Versailles* París, 1899; *Le Création de Versailles (Revue de l'Art, 1898, tomo I, página 309)*; *Le Versailles de Mansart (Gazette des Beaux-Arts, 1902, tomo I, página 209)*; L. COURAJOD, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, tomo III, París, 1903 (*Origines de l'Art moderne, rococo, baroque, style jésuite, académisme*); Lady E. DILKE, *French architects and sculptors of the XVIIIth Century*, Londres, 1900; F. MAZEROLLE, *J.-D. Antoine, architecte de la Monnaie (Réunion des Sociétés savantes des Beaux-Arts, 1897, página 1.038)*; R. MILÉS, *Les Maisons de plaisance du XVIII^e siècle*, París, 1900; C. SÉDILLE, *Charles Garnier (Gazette des Beaux-Arts, 1898, tomo II, página 341)*; O. REICHEL, *Das Zwingergebäude in Dresde (Deutsche Bauzeitung, 1898, página 410)*; H. ZILLER, *Schinkel*, Bielefeld, 1896; L. GONSE, *Les Nouveaux Palais des Musées à Vicome (Gazette des Beaux-Arts, 1891, tomo II, página 353)*; C. SÉDILLE, *L'Architecture moderne en Angleterre (Gazette des Beaux-Arts, 1886, tomo I, página 89)*; H. FIÉRENS-GEVAERT, *Nouveaux Essais sur l'Art contemporain*, París, 1903 (sobre la nueva escuela austro-belga y las tendencias similares; traducción española de LUIS M.^a CABELLO, Madrid, 1904); A. DE BAUDOT, *L'Architecture et le Ciment armé*, París, 1905.



LECCIÓN DÉCIMOQUINTA

RENACIMIENTO SIENÉS Y FLORENTINO

El Renacimiento pictórico y escultórico en Italia no fué una imitación de los monumentos clásicos.—El primer Renacimiento fué un desenvolvimiento lógico del arte gótico.—La escuela escultórica de Apulia.—Nicolás Pisano.—La leyenda de Cimabué es falsa.—Duccio de Siena y su escuela.—Giotto y sus frescos en Asís y en Florencia.—Los giottistas.—Fray Angélico y Benozzo Gozzoli.—Masaccio, Paulo Uccello, Andrea del Castagno, Fray Filippo Lippi.—Verrochio, pintor y escultor.—Botticelli.—Ghirlandajo.—Filippino Lippi.—Piero di Cosimo y Lorenzo di Credi.—Piero dei Franceschi y Luca Signorelli.—Carácter de la pintura florentina.—Escultores florentinos.—Donatello, Verrocchio, Desiderio da Settignano.—Jacopo della Quercia.—Lucca della Robbia.—Andrea Sansovino.—Comparación de la Florencia del siglo xv y la Atenas de Pericles.—Cualidad dominante en la escultura florentina.

EL arte plástico y pictórico del Renacimiento no debe interpretarse como una imitación de los monumentos antiguos. Hubo en Italia, como en el Norte y Este de Francia, un primer Renacimiento en el siglo xiv, que nada ó muy poco se inspiró en la antigüedad. Fué el desenvolvimiento lógico del gran estilo gótico, pasando gradualmente al naturalismo, del arte de los imagineros de San Luis, al de los *retratistas* de Carlos V. El naturalismo gótico penetró en Italia é hizo revivir el realismo italiano, adormecido desde el siglo III (véase la pág. 98). Pero, así como en Francia y en Flandes el naturalismo no tuvo freno alguno y cayó en la trivialidad, en Italia, gracias al humanismo naciente y al ejemplo de



FIG. 224. — NICOLÁS PISANO.
LA CRUCIFIXIÓN.

Púlpito del bautisterio de Pisa.

los monumentos del arte antiguo, se refrenó, hizose sabio y apretóse á buscar la belleza más que la expresión. Así, el papel de la antigüedad fué educador, no creó el Renacimiento, sino que lo encauzó.

Un arte no puede obrar sobre otro, por simple contacto: es preciso que el segundo llegue, en virtud de su evolución natural, á un

estado que lo haga sensible á las influencias del primero. Del siglo v al xv hemos visto cómo los italianos no pensaron en imitar los monumentos antiguos, sino que los explotaron, como se explota una cantera; una Roma bárbara elevóse al lado de la Roma imperial. Hacia el año 1240, bajo la inspiración del emperador Federico II, formóse en Apulia una escuela de escultores y de grabadores que tomaron por modelos las estatuas, los bustos y las monedas romanas del Imperio. Esta escuela duró sólo unos cuarenta años. Un artista que trabajó para Federico II, Nicolás de Apulia, conocido bajo el nombre de Nicolás Pisano, fué á Pisa y esculpió, en 1260, el púlpito de un bautisterio, gótico en su arquitectura, pero decorado con bajos relieves que imitan, hasta confundirse con los modelos, los que adornan los sarcófagos romanos (figs. 224 y 225). No se mostró menos hábil imitador decorando un púlpito del domo de Siena (1268). Pero esta resurrección prematura del ideal antiguo quedó aislada y fué estéril; el propio hijo de Nicolás, Juan de Pisa, fué un puro realista de la escuela gótica, inspirado sin duda por los modelos franceses ó rhinianos. Para que Italia llegara á ser accesible á la enseñanza de un pasado romano, era preciso que pasara por el período gótico,



FIG. 225. — NICOLÁS PISANO.
LA NATIVIDAD.

Púlpito del bautisterio de Pisa.



FIG. 226.—DUCCIO.—JESÚS ANTE PILATOS.

Domo de Siena.

(Cliché Lombardi, Siena).

co, cuyo primer Renacimiento, ilustrado por Giotto y por Duccio, marca, no el fin, sino el apogeo. Por lo demás, el espíritu gótico,

con las influencias de Flandes y del Valle del Rhin, no cesó de obrar sobre Italia hasta el siglo XVI; sólo entonces la estética greco-romana toma la delantera y comienza el movimiento de propaganda ofensiva, que aseguró su dominación hasta nuestros días (1).



FIG. 227.—GIOTTO.—EL FESTÍN DE HERODES.

Iglesia de Santa Croce, Florencia.

la leyenda que Cimabué, á su vez, descubrió el genio de Giotto, viéndole trazar con una piedra puntiaguda la silueta de una oveja.

Todo esto no es más que una fábula. Cimabué fué un mosaista, ningún cuadro auténtico se conoce de éste. Siena, la rival de Florencia, produjo el primer pintor de genio; fué éste Duccio, que ciertamente vió y estudió pinturas y esmaltes bizantinos (1255-1319). Duccio unió, al instinto de componer de un modo grandioso, el sentimiento amplio—si bien aun no delicado—de la línea (fig. 226). Fué el primero que transformó en verdaderos cuadros, es decir, en agrupamientos artísticos de figuras, las crónicas pintadas de la Edad Media, que las almas piadosas habían descifrado durante siglos, como una especie de Biblia de los analfabetos. Duccio fué el antecesor, en Siena, de una numerosa



FIG. 228.—FRAY ANGÉLICO.
LA ANUNCIACIÓN.

Iglesia de Cortona.

(1) Estas ideas, que resumo en algunas líneas, fueron expuestas por León de Laborde en 1849, y desenvueltas, en 1890, por Courajod.

serie de pintores: Simone Martini, llamado *Memmi*, los Lorenzetti, Taddeo di Bartolo, que, sin llegar á la potencia de los florentinos, mostraron tal vez más pasión, más poesía y más delicadeza que éstos. Un pequeño cuadro sienés, cuando es exquisito, llega á constituir un encanto para los ojos; pero las obras hermosas son raras en esa escuela, que produjo mucho y demasiado rápidamente. La equivocación de esta escuela fué que tendió más á la expresión y á la emoción que al perfeccionamiento de la forma; que no supo, conservando sus cualidades llenas de dulzura, seguir el progreso de los florentinos en la senda salutífera del naturalismo. A partir del siglo XV, la savia de la escuela sienesa se secó; es Florencia la que envía

sus pintores á Siena, después de haber recibido sus enseñanzas.

El primero de los grandes pintores florentinos fué Giotto († en 1336). ¿Fué influenciado por Duccio? Es posible. Su mérito consistió principalmente en haber roto con el bizantinismo, del

cual Duccio aún no se vió libre. Para conocer bien á Giotto, como á todos los pintores italianos de entonces, es preciso estudiar sus frescos; aun su mismo cuadro del Louvre, *San Francisco recibiendo las estigmas*, con ser una buena obra, da una idea pobre de su talento. Giotto no dibujaba siempre bien; sus paños están hechos torpemente, y las cabezas de sus figuras son vulgares; pero, ¡cuán clara y poéticamente expresa lo que se

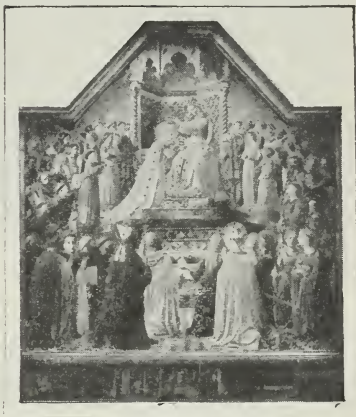


FIG. 229.—FRAY ANGÉLICO.
LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN.
(Museo del Louvre).



FIG. 230.—BENOZZO GOZZOLI.
LOS REYES MAGOS.
Palacio Riccardi, Florencia.

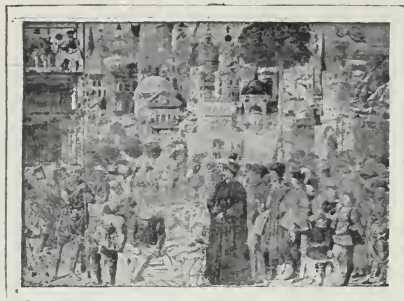


FIG. 231.—BENOZZO GOZZOLI.
LOS MÉDICIS VIENDO CONSTRUIR
LA TORRE DE BABEL.
Fresco en el Campo Santo de Pisa.

fueron casi únicamente *giottistas* y perdieron el contacto saludable de la realidad. Su escuela—muy prolífica por cierto—extendióse por toda Italia. Contó con ilustradores ingeniosos y fecundos,



FIG. 232.—MASACCIO.
SAN PEDRO Y SAN JUAN
DANDO LIMOSNA.
Iglesia del Carmen, Florencia.

propone decir! Los frescos de Giotto, en Asis, narran la vida de San Francisco, los de Padua y los de Florencia, en la iglesia de Santa Croce (fig. 227), deben contarse entre las obras más atractivas de la pintura, aun cuando algunas de sus figuras, vistas aisladamente, no puedan resistir un examen riguroso.

Giotto inspiróse en los artistas góticos, principalmente en Juan de Pisa († en 1329) y en la Naturaleza; sus continuadores



FIG. 233.—ANDREA
DEL CASTAGNO.
RETRATO DE PIPPO SPANO.
Cenáculo
de Santa Apolonia, Florencia.

como son los artistas desconocidos que pintaron los grandes frescos del *Campo Santo* de Pisa; pero, preocupados sobre todo en *narrar*, no hicieron grandes esfuerzos por definir y depurar las formas del cuerpo humano. El *giottismo* produjo sólo un gran artista, el monje Fray Angélico de Fiesole (1387-1455), y aun éste sufrió la influencia de los frescos de Masaccio, que fué un gran naturalista. Fray Angélico es el pintor por excelencia del Cristianismo, tal como lo entendió San Francisco de Asís. Nadie mejor que el pintor de Fiesole ha expresado la felicidad de la fe, la dulzura del sufrir por ésta y la beati-

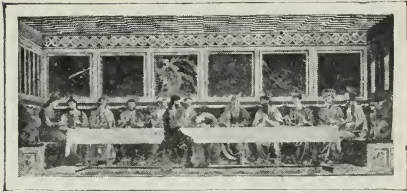


FIG. 234.—ANDREA DEL CASTAGNO.
LA CENA.

Santa Apolonia, Florencia.

tud de los elegidos. Fué ese monje—aunque lo olvidase alguna vez—un pintor lleno de sabiduría, que conocía la forma humana mejor que Giotto; pero su lira mística tuvo sólo un pequeño número de cuerdas. Hay algo de

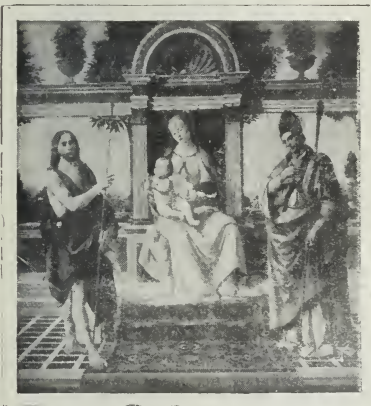


FIG. 235.—VERROCCHIO
Y LORENZO DI CREDI.
LA MADONA Y DOS SANTOS.
Domo de Pistoia.
(Cliché Alinari, Florencia).

tud de los elegidos. Fué ese monje—aunque lo olvidase alguna vez—un pintor lleno de sabiduría, que conocía la forma humana mejor que Giotto; pero su lira mística tuvo sólo un pequeño número de cuerdas. Hay algo de



FIG. 236.—FILIPPO LIPPI.
FRAGMENTO DE LA CORONACIÓN
DE LA VIRGEN.
Florencia.
(Cliché Anderson, Roma).

insípidez en su hermoso talento, reflejo de un alma un tanto infantil, cuyo horizonte tuvo por límites los muros de un claus-



FIG. 237.—VERROCCHIO.
LA VIRGEN Y EL NIÑO
CON DOS ÁNGELES.

(Galería Nacional de Londres).
(Cliché Hanfstaengl, Munich).



FIG. 238.—A. POLLAIUOLO.
TOBÍAS Y EL ÁNGEL.

(Museo de Turin).
(Cliché Anderson, Roma).

tro. Sus Vírgenes y sus Angeles nos encantan desde el primer momento que los contemplamos, y luego nos fatiga el exceso

de su dulzura; desearíamos algunos lobos en ese rebaño devoto (figs. 228 y 229). El mejor discípulo de Fray Angélico, Benozzo Gozzoli (1420-1498), mostróse en sus frescos del Palacio Riccardi, en Florencia, de San Gimignano, de Montefalco y de Pisa, como el na-



FIG. 239.—BOTTICELLI.
ALEGORÍA DE LA PRIMAVERA.
(Academia de Florencia).

rrador más ingenuamente exquisito del Renacimiento; sus visiones del mundo son los ensueños dorados de un niño (figs. 230 y 231). Pero el mundo no está poblado de niños únicamente, ni tampoco sus gentes se nutren con sueños dorados. El *giotismo* hubiera hecho caer al arte florentino en la puerilidad de las imágenes piadosas, si el naturalismo, brillantemente reivindicado por Donatello, no hubiese encontrado un gran intérprete, Masaccio (1401-1428). La capilla de los Brancacci en la iglesia del *Carmino*, de Florencia, decorada con frescos de Masaccio, fué una fuente de inspiración viril para todo el arte florentino del siglo xv (fig. 232). Sus contemporáneos—



FIG. 240.—BOTTICELLI.

LA VIRGEN CON EL NIÑO Y UNOS ÁNGELES.

(Museo Ambrosiano, Milán).

(Cliché Alinari, Florencia).

influenciados como Masaccio, por Donatello—, Paolo Uccello, el primer pintor de batallas y de perspectivas, Andrea del Castagno, de un vigor casi brutal, acabaron de apartar á los florentinos de la senda de lo insípido (figuras 233 y 234). Fray Filippo Lippi, otro monje, pero un monje que no renunció á la vida del mundo (1406-1469), ofrece casi la síntesis de Fray Angélico y de Masaccio; en sus obras maestras—una de ellas existente en el Louvre—la fuerza, frecuentemente un poco tosca, se ilumina de ternura (fig. 236). Verrocchio, al cual se le conoce, sobre todo, como escultor (1435-1488), triunfó en sus raras pinturas por la maestría de la línea (figs. 235 y 237); fué, por otra parte, uno de los primeros florentinos que conoció el valor del paisaje, el papel que desempeñan, no sólo las formas, sino el aire y la



FIG. 241.—D. GHIRLANDAJO.

LA VISITACIÓN.

(Museo del Louvre).

luz. Recordemos que diez años antes de su nacimiento, los Van Eyck habían pintado en Flandes paisajes admirables; el arte italiano, como ha dicho Courajod, fué el hijo privilegiado del Renacimiento, pero no el primogénito de éste. Algo más joven que Verrocchio, Sandro Botticelli (1444-1510) fué discípulo de Fray Filippo; pero, como Verrocchio, puesto además bajo la influencia de un maestro realista, Antonio Pollaiuolo, discípulo de Donatello y de Uccello (figs. 238 á 240). Botticelli es uno de los genios más



FIG. 242.—D. GHIRLANDAJO.
 ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS.
 Iglesia de los Inocentes, Florencia.
 (Cliché Alinari, Florencia).

originales de la pintura, un genio creador, pero inquieto y atormentado, en el cual su pasión por la línea expresiva le lleva frecuentemente á lo extravagante. El placer muy variado que nos producen sus obras es una especie de vibración nerviosa, de hiperestesia. Se habla del *super-hombre*, creación del cerebro enfermizo de Nietzsche; Botticelli es el *super-pintor*. Sin ser colorista, sin llegar tampoco á pretenderlo, realza por el color, el *tremolo* continuo y contagioso de sus líneas. Cuando su labor es admirable, como en la *Primavera*, de la Academia de Florencia, ofrece la expresión más perfecta de lo humano y la quinta esencia de la distinción florentina. Botticelli ha encontrado sus devotos más fervientes entre los neurasténicos del siglo XIX. Se pasman (pues así admiran los neurasténicos), no sólo ante sus defectos, sino ante sus más groseros imitadores. Para sentir lo que hay en él de verdadera fuerza y de sutileza vivificante, es preciso tener una educación artística muy excelente.

Dos pintores de una asombrosa facilidad, ingeniosos, elegantes, fáciles de ser comprendidos, expresaron á maravilla las cualidades encantadoras del gran Renacimiento italiano.

El más viejo, Domenico Ghirlandajo (1449-1494) es una especie de Verrocchio algo más delicado, estando sus grandes composiciones religiosas embellecidas por un colorido alegre y transparente. Posee el Louvre una de sus obras maestras, la *Visitación* (figuras 241 á 243). El otro, Filippino Lippi, hijo de Fray Filippo Lippi y discípulo de Botticelli, fué, con respecto á éste, lo que Ghirlandajo con Verrocchio.

A ese artista, rico de excelentes dotes y fecundo, aunque poco inventivo, debe la pintura toda una serie de obras deliciosas, entre las cuales



FIG. 243.—D. GHIRLANDAJO.

EL NACIMIENTO DE SAN JUAN.

Iglesia de Santa Maria la Nueva, Florencia.

(Cliché Alinari, Florencia).

la más hermosa es quizá la *Aparición de la Virgen á San Bernardo*, en la Badía de Florencia (figuras 244 á 246). Al mismo grupo de artistas pertenece Piero di Cosimo, creador de encantadores idilios, retratista sutil y el condiscípulo desigual de Leonardo de Vinci, Lorenzo di Credi, autor de un gran cuadro, hecho en colaboración con su maestro Verrocchio, y que adorna la catedral de Pistoia (fig. 235).

Reservamos para más tarde el ocuparnos de los dos gigantes del Renaci-



FIG. 244.—FILIPPINO LIPPI.

LA ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS.

(Museo Offici, Florencia).



FIG. 245.—FILIPPINO LIPPI.

APARICIÓN

DE LA VIRGEN Á SAN BERNARDO.

Iglesia della Badia, Florencia.

(WÆRMANN, *Malerei*, tomo II.—Seeman, editor.)

energía casi feroz hasta en sus admirables Vírgenes (fig. 250 *a*). Hay bajo esa máscara de fuerza una potente emoción, que el artista trata de esconder. Su *Fin del Mundo*, en la Catedral de Orvieto, anuncia el *Juicio final*, de Miguel Angel, en la Capilla Sixtina (fig. 250); su *Educación de Pan*, en el Museo de Berlín, es una obra maestra de dibujo severo y escultural (fig. 248).

Así, la pintura florentina se mueve entre dos extremos: la suavidad mística y el vigor lleno de tristeza. Es ciertamente el reflejo de una sociedad agitada, ardiente en sus discordias civiles, y en la que el fanatismo cristiano de un Savona-

miento florentino, Leonardo de Vinci y Miguel Angel. Debemos decir aunque sólo sean algunas palabras de dos maestros, de la Toscana meridional el uno y de la Romania el otro: Piero dei Franceschi y su discípulo Luca Signorelli.

Piero (1416-1492), maestro del seductor Melozzo da Forli, ocupa lugar aparte en el arte italiano; impersonal y frío, sus figuras rígidas y descoloridas se caracterizan por una expresión atormentada y un aspecto en que se mezcla la tristeza y el desdén (fig. 247). Signorelli (1441-1523) es el Dante de la pintura del siglo xv; triste también, y de una



FIG. 246.—ESCUELA DE FILIPPINO LIPPI.

LA VIRGEN ADORANDO AL NIÑO JESÚS.

Palacio Pitti, Florencia.

(Cliché Alinari, Florencia.)

rola se codeaba con el humanismo casi pagano de la corte de los Médicis. El arte antiguo dióle lecciones de dibujo, suministrándole ejemplos para la interpretación correcta de las formas, pero nada le comunicó de su espíritu. El alma florentina hunde sus raíces en la Edad Media; no fué ni griega ni romana, puesto que fué aun profundamente religiosa, iluminada y sombría á la vez por las visiones esplendorosas ó terribles del más allá.

La escultura florentina comienza con Lorenzo Ghiberti (1378-1465). De 1405 á 1452 modeló la asombrosa serie de bajo relieves que reproducen escenas bíblicas y que decoran las dos grandes puertas de bronce del Bautisterio de Florencia. Miguel Angel decía de la segunda que era digna de figurar en el Paraíso (figura 249).

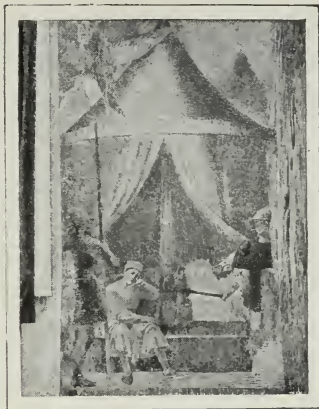


FIG. 247.—PIERO DEI FRANCESCHI.
EL SUEÑO DE CONSTANTINO.
Iglesia de San Francisco, Arezzo.



FIG. 248.—L. SIGNORELLI.—LA EDUCACION DE PAN.
(Museo de Berlín).
(Cliché Hanfstaengl, Munich).

Esos bajo relieves están tratados á la manera de cuadros, con planos en perspectiva, y personajes con relieve menos acusado á medida que están más lejos del espectador. Como los frescos de Masaccio,



FIG. 249.—GHIBERTI.
HISTORIA DE ISAAC Y DE JACOB.
Segunda puerta del Bautisterio de Florencia.

cabeza. Este ideal es casi el opuesto al que tuvo la antigüedad clásica; pero, en cambio, es perfectamente el del arte moderno, emancipado del yugo académico: Rodin y Constantino Meunier son los herederos de Donatello, enlazándose éste, á su vez, con la tradición gótica, mucho más que con los escultores griegos y romanos.

Uno de los discípulos de Donatello, Verrocchio (1435-1488), fué á la vez pintor y escultor. Maestro de Leonardo de Vinci, de Lorenzo di Credi y de tantos otros más, creó la más hermosa figura ecuestre del Renacimiento—sin exceptuar la de Gattamelata, de Donatello, en Padua—, la potente imagen del condottiero Colleoni, en Venecia (1479) (fig. 255).

Otro discípulo de Donatello,

fueron una fuente de inspiración para la escuela florentina.

En la misma época, el gran Donatello (1386-1466) daba el ejemplo de un naturalismo agudo en sus estatuas de santos, en sus retratos y en sus bajo relieves, al mismo tiempo que infundía una gracia exquisita en la representación de los niños (figs. 251 á 254). El naturalismo de Donatello consiste en hacer vivir en el bronce y en el mármol los modelos conforme al ideal florentino: vigorosos, robustos y expresivos de pies á

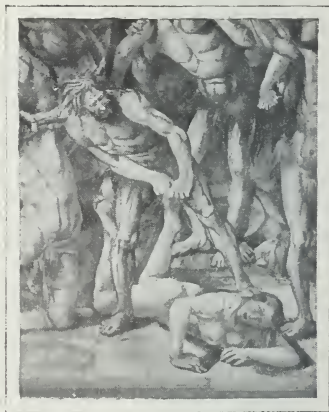


FIG. 250.—SIGNORELLI.
LOS CONDENADOS.

Fragmento

de un gran fresco en el Domo de Orvieto.
(Cliché Anderson, Roma).

Desiderio da Settignano, muerto muy joven en 1464 (fig. 256), fué el jefe de una escuela encantadora de marmolistas, con tendencias más suaves y más ideales que Donatello, cuya escuela nos ha legado cabezas de Vírgenes, retratos de mujeres y de niños de una dulzura un poco velada por la tristeza y de un sentimiento que el arte antiguo no conoció.

A esta escuela pertenece Mino

da Fiesole

(† en 1484),

Antonio

Rossellino

(† en 1478)

y Benedetto

da Majano

(† en 1497).

Su talento

se empleó principalmente en esculpir retratos,

bajo relieves, altares y

tumbas en las iglesias

(figs. 257 á 259).

Contemporáneo de

Donatello, florecía en

Siena Jacopo della

Quercia, escultor ori-

ginal y potente, cier-

tamente influenciado

por el realismo fla-

menco y borgoñón,

que fué el modelo de

Miguel Angel (fig. 260). En la misma

Florenia trabajó el delicioso artista Luc-

ca della Robbia, cuyos bajo relieves, es-

maltados y policromados, fueron una de

las fuentes del genio de Rafael; otros

miembros de la misma familia, Giovanni

y Andrea, continuaron esa industria artís-

tica hasta 1530 próximamente (figs. 261,

261 a y 262).

Jacopo Tatti, llamado Sansovino

(1486-1570), discípulo de Andrea Sansovino (fig. 264), expresó

noblemente el genio escultural del Renacimiento, puesto que,



FIG. 251.

DONATELLO.—DAVID.

Florenia.



FIG. 250. a.—SIGNORELLI.

MARÍA SALOMÉ.

Fragmento

de una crucifixión en Borgo Sansepolcro.

(Cliché Alinari).



FIG. 252.—DONATELLO.

SAN JUAN.

Domo de Florenia.

como Rafael en la pintura, supo conciliar el espíritu clásico con el espíritu cristiano (figs. 263 y 264).

Casi todas las grandes obras de los escultores florentinos existen en su país de origen, mientras que las pictóricas emigraron en gran parte hacia los Museos del resto de Europa. Esto explica el que sean las primeras menos conocidas que las segundas; pero, en verdad, merecen serlo lo mismo. Si la pintura del siglo xv hubiera desaparecido como desapareció la griega, el genio del Renacimiento sobreviviría por completo en las obras de esos grandes escultores.

Pero, ¡qué diferencia entre Florencia, la Atenas del siglo xv, y la Atenas de Pericles! Raras son las obras en Florencia que atestiguan un feliz equilibrio entre las facultades



FIG. 253.—DONATELLO.
EL ÁNGEL DEL TAMBORIL.
(Museo de Berlin).
(Cliché Seemann, editor).

del espíritu y los sentimientos; tan pronto obedecen á un realismo atormentado, casi doloroso, como expresan una gracia lánguida, melancólica, aun en la expresión de la dicha. Y es que entre Atenas y Florencia existe el Cristianismo, religión completamente interna que ha divinizado el dolor y anatematizó la carne.

Después de su período dogmático y seco, que termina en el siglo XIII, el Cristianismo, gracias sobre todo á San Francisco de Asís († en 1226), llegó á ser una religión de ternura mística y de ascetismo exaltado. Jamás se ponderará bastante la participación



FIG. 254.—DONATELLO.
BUSTO DE NICOLÁS UZZANO (?).
(Museo Nacional de Florencia).

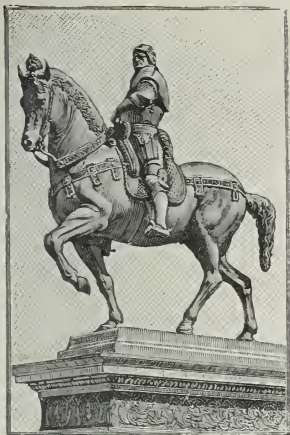


FIG. 255.—VERROCCHIO.
MONUMENTO DE COLLEONI.
Venecia.



FIG. 256.—DESIDERIO
DA SETTIGNANO.
LA VIRGEN Y EL NIÑO JESÚS.
Florenca.

inmensa que en el arte del gran Renacimiento tuvo la revolución moral llevada á cabo por los discípulos de San Francisco.

La cualidad dominante de la escultura florentina, que también

se encuentra en la pintura, si bien frecuentemente menos marcada, es la firmeza delicada de las líneas, lo que puede llamarse su *cualidad*. ¿Por qué una copia de una gran obra de arte no es jamás una obra maestra? Porque el sentimiento personal de un gran artista no se afirma sólo en la invención, en la disposición de las figuras, sino en los matices infinitamente sutiles que escapan á la atención del copista. Con mucha razón se han distinguido las líneas y las superficies



FIG. 257.—MINO DA FIESOLE.
LA VIRGEN Y EL NIÑO CON UNOS SANTOS.
Catedral de Fiesole.



FIG. 258.—A. ROSSELLINO.
LA NATIVIDAD.

Iglesia de Montoliveto en Nápoles.
(Cliché Alinari, Florencia.)

cre. Nada más instructivo, desde este punto de vista, que comparar, en el Louvre mismo, uno de los *Esclavos* de Miguel Angel, mármol en que todas sus partes vibran, con una estatua de

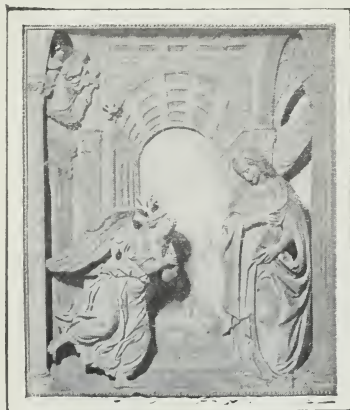


FIG. 259.—BENEDETTO DA MAJANO.
LA ANUNCIACIÓN.

Iglesia de Montoliveto en Nápoles.
(Cliché Alinari, Florencia.)



FIG. 260.—J. DELLA QUERCIA.
ADÁN Y EVA.

Iglesia de San Petronio en Bolonia.

Canova ó de Pradier—ó de Álvarez, para la escultura española— en las que la gracia del conjunto, es decir, de la silueta, no excluye la frialdad del modelado, la blandura fácil y flácida de la ejecución. Los antiguos sabían ya que ese dulce estremecimiento de la vida es la cualidad maestra de las grandes obras de arte. *Spirantia mollius aera*, decía Virgilio.



FIG. 261.—LUCA DELLA ROBBIA.
LA VIRGEN CON DOS ÁNGELES.

Via dell' Agnolo en Florencia.

BIBLIOGRAFÍA.—Obras de X. KRAUS, A. VENTURI, MICHEL, citadas página 117.—L. COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, tomo II, París, 1901 (los orígenes del Renacimiento; véase *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, tomo I, página 21); E. MÜNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance en Italie*, 3 volúmenes, París, 1889-1895; J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*, 8.^a edición por BODE, 3 volúmenes, Leipzig, 1901 (traducido al francés por GÉRARD de la 5.^a edición alemana); *Die Cultur der Renaissance in Italien*, 8.^a edición por GEIGER, 2 volúmenes, Leipzig, 1901; L. PASTOR, *Geschichte der Päpste*, 4.^a edición, tomos I-III, Friburgo, 1901 (época del Renacimiento); E. MÜNTZ, *Les Précurseurs de la Renaissance*, París, 1882 (edición italiana muy aumentada; Florencia, 1902); H. WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst, Einführung in die italienische Renaissance*, Munich, 1901 (bajo el punto de vista evolucionista).

J. CROWE y G. CAVALCASELLE, *Geschichte der italienischen Malerei*, traducción hecha por JORDÁN, 9 volúmenes, Leipzig, 1899-1876 (nueva edición italiana en 5 volúmenes, 1889-1892; una nueva edición inglesa ha comenzado á publicarse, Londres, 1903); WERMANN y WOLTMANN, *Geschichte der Malerei*, 3 volúmenes, Leipzig, 1879-1888; J. LERMOLIEFF (pseudónimo del Senador italiano MORELLI), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, 3 volúmenes, Leipzig, 1890-1893 (hay ediciones en inglés y en italiano); B. BENSON, *The study and criticism of italian art*, tomo II, Londres, 1902 (con una explicación del método morelliano (1); G. LAFENESTRE, *La Peinture italienne jusqu'à la fin du XV^e siècle*, París, 1900; H. THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien*, Berlin, 1903; W. LÜBKE, *Geschichte der Plastik*, 3.^a edición, 2 volúmenes, Leipzig, 1880; CH. PERKINS, *Les Sculpteurs italiens*, traducción HAUSSOULLIER, París, 1869 (nueva edición, París, 1891); W. BODE, *Die italienische Plastik*, 3.^a edición, Berlín, 1902;



FIG. 261 a.—ANDREA DELLA ROBBIA.

LA VIRGEN CON DOS SANTOS.

Catedral de Prato.

(1) Este método consiste en comprobar la atribución de las obras de arte por el estudio de los pequeños detalles de ejecución; véase *Revue Critique*, 1895, tomo I, página 271.

L.-F. FREEMAN, *Italian sculptors of the Renaissance*, Londres, 1902; VENTURI, obra citada, tomo V, Milán, 1905; A. BRACH, *Nicola und Giovanni Pisano*, Strasburgo, 1903 (origen apuliano de Nicolás de Pisa); POLACZEK, *Repert. für Kunstwissenschaft*, 1903, página 361 (en contra); E. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie méridionale*, París, 1903, tomo I, página 787 (en pro); véase MALE, *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, tomo I, página 117.



FIG. 252.—ANDREA DELLA ROBBIÀ.
LA VISITACIÓN.

Iglesia de San Giovanni en Pistoia.

L. DOUGLAS, *A history of Siena*, Londres, 1902; W. ROTHES, *Die Blütezeit der Sienesischen Malerei*, Strasburgo, 1904; W. HEYWOOD y LUCY OLCOTT, *A guide to Siena, history and art*, Siena, 1903; S. BORGHESI y L. BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell' arte senese*, Siena, 1898; F. WICKHOFF, *Ueber die Zeit des Guido von Siena (Mittheil. des Instit. für oesterr. Geschichtsforschung)*, 1880, tomo X, 2: refutación de la leyenda de Cimabué; J. DESTREE, *Sur quelques peintres de Siéne*, Bruselas, 1903; A. PÉRAITÉ, *Duccio* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893, tomo I, página 89); B. BERENSON, *A Siénese painter of the franciscan legend, Sassetta* (*Burlington Magazine*, 1903, tomo III, página 3; véase L. DOUGLAS, *Ibid.*, 1903, tomo II, página 265); E. BERTAUX, *Sancta Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Nápoles, 1890 (véase *Repertorium*, 1899, página 401); A. GOSCHE, *Simone Martini*, Leipzig, 1899; B. SUPINO, *Arte Pisana*, Florencia, 1903; R. DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz*, tomo I, Berlín, 1896 (véase *Repertorium*, 1897, página 215); E. MÜNTZ, *Florence et la Toscane*, París, 1896; M. CONWAY, *Early tuscan art*, Londres, 1903; B. BERENSON, *The drawings of the Florentine painters*, 2 volúmenes, Londres, 1903 (2 grandes volúmenes, en folio, caros y muy difíciles de manejar); *The Florentine painters of the Renaissance*, 2.^a edición, Londres, 1900; G. LAFFESTRE y E. RICHTENBERGER, *Florence*, París, 1895 (la pintura); JULIA CARTWRIGHT, *The painters of Florence from the XIIIth to the XVIth century*, Londres, 1901; M. ZIMMERMANN, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, 2 volúmenes, Leipzig, 1899-1900; H. THODE, *Giotto*, Bielefeld, 1900; JOHN RUSKIN, *Giotto and his works in Padua*, Londres, 1900; M. PERKINS, *Giotto*, Londres, 1902; J.-B. SUPINO, *Il Campo Santo di Pisa*, Florencia, 1896 (véase *Repertorium*, 1897, página 67); O. SIRÉN, *D. Lorenzo Monaco*, Strasburgo, 1905; L. DOUGLAS, *Fra Angelico*, 2.^a edición, Londres, 1902; AUG. SCHMARSOV, *Masaccio-Studien*, Cassel, 1895-1900 (sobre la Capilla Brancacci y la atribución de los frescos que la decoran, véase *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, tomo I, página 89); W. WEISBACH, *Francesco Pesellino*, Berlín, 1901; C. LOESER, *Paolo Uccello* (*Repertorium*, 1898, página 83); WOLFRAM WALDSCHMIDT, *Andrea del Castagno*, Berlín, 1900; H. ULMANN, *Bilder und Zeichnungen der Pollajuoli* (*Jahrbücher de los Museos de Berlín*, 1894, página 230); M. CRUTTWELL, *Verrocchio*, Londres, 1904; H. MACKOWSKY, *Verrocchio*, Bielefeld, 1901; H. ULMANN, *Sandro Botticelli*, Munich, 1893; E. STEINMANN, *Botticelli*, Bielefeld, 1897; (traducción inglesa, Londres, 1901); A. STREETER, *Botticelli*, Londres, 1903; CH. DIEHL, *Botticelli*, París, 1906; E. MÜNTZ, *Botticelli* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, tomo II, pag. 177); E. JACOBSEN, *Allegoria della Primavera di Botticelli* (*Archivio storico dell' arte*, 1897, página 321); H. MACKOWSKY, *Jacopo del Sellaio* (*Jahrbücher de los Museos de Berlín*, 1899); E. STEINMANN, *Ghirlandajo*, Bielefeld, 1897; E. STRUTT, *Fra Filippo Lippi*, Londres, 1902; J.-B. SUPINO, *Les deux Lippi*, traducción francesa de CROZALS, Florencia, 1904; W.-G. WATERS, *Piero della Francesca*, Londres, 1901; B. BERENSON, *Alessio Baldovinetti et Piero della Francesca* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, tomo II, página 39); F. WILTING, *Piero dei Franceschi*, Strasburgo, 1898; MAUD CRUTTWELL, *Signorelli*, Londres, 1902; F. KNAPP, *Piero di Cosimo*, Halle, 1890; H. HABERFELD, *Piero di Cosimo*, Breslau, 1901; E. STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle*, tomo I, Munich, 1901 (época de Sixto IV); W. KALLAB, *Die toskanische Landschaftsmalerei* (*Jahrbücher de los Museos de Viena*, 1900); J. GUTHMANN, *Die Lands-*

chaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst, Leipzig, 1902; F. ROSEN, *die Natur in der Kunst*, Leipzig, 1903.

M. REYMOND, *La Sculpture florentine*, Florencia, 1808; W. BOBE, *Florentinische Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1902; M. REYMOND, *Lorenzo Ghiberti* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896, tomo II, página 123); HOPPE REA, *Donatello*, Londres, 1900; A.-G. MEYER, *Donatello*, Bielefeld, 1902; B. BERTAUX, *Autour de Donatello* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899, tomo II, página 241); FRIDA SCHOTTMÜLLER, *Donatello*, Munich, 1905 (véase *Repertorium*, 1905, página 384); E. MÜNTZ, *Andrea Verrocchio et le Tombeau de Francesca Tornabuoni* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891, tomo II, página 27); F. WOLFF, *Michelozzo di Bartolomeo*, Strasburgo, 1900; M. CRUTTWEILL, *Luca and Andrea della Robbia*, Londres, 1902 (véase MARY

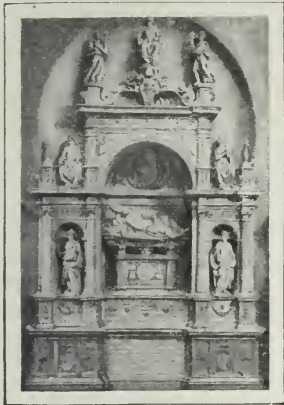


FIG. 264.—ANDREA SANSOVINO.
TUMBA DEL CARDENAL
ASCANIO SFORZA.
Santa Maria del Popolo (Roma).

LOGAN, *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, tomo I, página 230); S. WEBER, *Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance*, Heidelberg, 1898.
F. LIPPMANN, *Der Kupferstich*, 3.^a edición, Berlin, 1905; H. DELABORDE, *La Gravure*, Paris, s. f.; ARMAND, *Les Médailleurs italiens des XV^e et XVI^e siècles*, 2.^a edición, 3 volúmenes, Paris, 1883-1887; A. HEISS, *Les Médailleurs de la Renaissance*, 7 volúmenes, Paris, 1881-1887; C. VON FABRICZY, *Medaillen der ital. Renaissance*, Leipzig, 1903 (véase BODE, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, tomo II, página 36); E. MOLINIER, *Les Plaquettes*, Paris, 1886; J. MAINDRON, *Les Collections d'armes du Louvre et du Musée d'Artillerie* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891, tomo II, página 460; 1893, tomo II, página 265); *Les Armes*, Paris, s. f.
A. DE CHAMPEAUX, *Le Meuble*, tomo I, Paris, 1888; E. MOLINIER, *Les Meubles du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, 1896; *Les Ivoires*, Paris, 1896; *L'Emailerie*, Paris, 1901; A. MASKELL, *Ivoires*, Londres, 1905; J. W. BRADLEY, *A dictionary of Miniaturists, Illuminators, etc.*, Londres, 1888; F.-H. JACKSON, *Intarsia and marquetry*, Londres, 1903; DRURY FORTNUM, *Maiolica*, Londres, 1896; O. VON FALKE, *Majolika*, Berlin, 1890; W. BODE, *Altflorintinische Majoliken* (*Jahrbücher* de los Museos de Berlin, 1898, página 206); H. WALLIS, *Early italian majolics*, Londres, 1901 (véase *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, tomo I, página 352); A. DARCEL, *La Céramique italienne* (idem, 1892, tomo I, página 136); E. MOLINIER, *La Céramique italienne au XV^e siècle*, Paris, 1888; R. DAVILLIER, *Les Origines de la Porcelaine en Europe*, Paris, 1882; G. VOGT, *La Porcelaine*, Paris, s. f.; R. L. HOBSON, *Porcelain*, Londres, 1906; TH. DECK, *La Faïence*, Paris, s. f.; H. CUNYNGHAME, *European enamals*, New-York, 1907; E. MÜNTZ, *La Tapisserie*, 8.^a edición, Paris, 1888; W. G. THOMSON, *A history of tapestry*, Londres, 1907; ISABELLE ERRERA, *Collection d'anciennes étoffes*, 2.^a edición, Bruselas, 1907 (600 grabados); H. MOORE, *The lace book* (puntillas), Nueva Yerk, 1904.

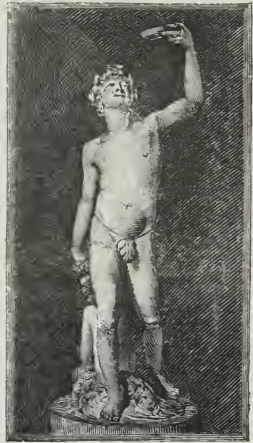


FIG. 263.
JACOPO SANSOVINO.—BACO.
(Museo Nacional, Florencia).



LA PINTURA VENECIANA

Origen de la escuela veneciana.—Los Vivarini.—Los Bellini.—Influencias de la pintura paduana sobre la veneciana.—Mantegna.—Antonello de Messina.—Riqueza y esplendor de la sociedad veneciana: tolerancia religiosa; las fiestas mundanas.—*Sante Conversazioni*.—El placer de la vida en la pintura veneciana.—Crivelli.—Carpaccio.—Cima.—Giorgione.—Tiziano.—Palma.—Lorenzo Lotto.—Sebastián del Piombo.—Tintoretto.—Pablo Veronés.—Tiepolo.—Duración y expansión de la influencia ejercida por la escuela veneciana en Italia y en el extranjero.

AUNQUE Venecia, en los siglos xv y xvi, produjo tan excelentes escultores como los Lombardi, siempre se piensa en sus pintores cuando se habla de la escuela veneciana; por eso sólo nos ocuparemos en este lugar de la pintura.



FIG. 265.—A. VIVARINI.

LA VIRGEN Y EL NIÑO CON DOS ÁNGELES.

Iglesia del Redentor en Venecia.

(Cliché Alinari, Florencia).

La segunda escuela veneciana primitiva es la que fundó Jacopo Bellini, padre de los dos grandes pintores Gentile y Juan. Jacopo era discípulo del pintor umbriense Gentile da Fabriano; pero la influencia mayor que experimentó fué la de la escuela de Padua, que es la verdadera madre de la gran escuela veneciana.

Padua, que políticamente dependía de Venecia, poseía, desde 1222, una floreciente Universidad en constantes relaciones con el valle del Rhin y con Francia; pronto se convirtió en el centro intelectual de toda la Italia del Norte. No tardaron en llegar á Padua artistas florentinos, especialmente Giotto y Donatello, que pasó diez años en esta ciudad (1443-1453). La escuela paduana se presenta como una síntesis de la elegancia florentina y del estilo de los relieves greco-romanos. En ninguna parte se hizo tan sensible, sobre el viejo fondo de la severidad gótica, la influencia de la escultura antigua. Mantegna, discípulo de Squarcione (1431-1506), fué un genio poderoso, que puede muy bien conocerse en el Louvre, á pesar de que sus obras

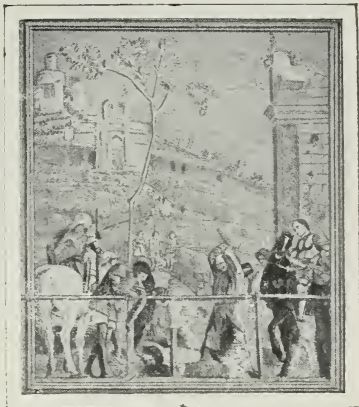


FIG. 266.—A. MANTEGNA.
MARTIRIO DE SAN JAIME.
Fresco en los Ermitaños de Padua.

más importantes son sus frescos de Padua y de Mantua. Su estilo escultórico, abstracto, impregnado por igual de recuerdos góticos y clásicos, y de una corrección casi desdeñosa por su sequedad, no debe estudiarse solamente en estas pinturas, sino también en sus

admirables grabados y en sus dibujos (figs. 266 á 268). En ellos se encuentra una rudeza sana y viril, tan lejana del *giotismo* como del dulzón classicismo de los académicos. Mantegna ejerció una grandísima influencia sobre la escuela veneciana de Bellini, y hasta sobre la escuela rival de Murano; puede decirse que de él derivan las mejores cualidades del arte del siglo xv en Venecia.

Un tercer elemento que



FIG. 267.—MANTEGNA.
BÁRBARA DE BRANDEBURGO,
MARQUESA DE GONZAGA, Y SU CORTE.
Fresco del Palacio de Mantua.



FIG. 268. — MANTEGNA.
TRIUNFO DE CÉSAR.

Fragmento de un cartón en Hampton-Court.

del Louvre, el de un hombre llamado el *Condottiere*; pintó otros casi de igual valor, como el de la colección Trivulzio, en Milán (fig. 269), y le debemos algunos cuadros pequeños de una ejecución maravillosa, tales como el *Calvario* de Amberes y el *San Jerónimo* de la Galería Nacional en Londres. Conviene advertir que los colores al óleo se emplearon en esta época con el solo objeto de dar cierto brillo superficial á las pinturas muy cuidadas, cuyo fondo ó preparación se ejecutaban al temple (cola ó clara de huevo). El primer artista que pintó directa y exclusivamente al óleo fué el español Velázquez.

Venecia estaba mejor gobernada que el resto de las ciudades italianas. Su comercio con Oriente la había enriquecido, haciéndola prosperar; desconocía la guerra civil. La religión era respetada en esta ciudad,



FIG. 269. — ANTONELLO DE MESSINA.
RETRATO (1476).

(Colección Trivulzio, Milán).
(Cliché Anderson, Roma).

sin que por eso fuese tan tiránica como en otras partes; desde el siglo XIII, Venecia supo tener á raya á la Inquisición, reivindicando para sus magistrados, á excepción de los frailes enviados por Roma, el derecho de castigar á los herejes. La vida social estaba muy desarrollada, gustando los placeres, los ricos atavíos, las reuniones brillantes y las grandes ceremonias, de las que participaban todos los cuerpos del Estado. Estas costumbres se reflejan en la pintura veneciana, alegre, luminosa, llena de vida, representando gustosamente las magníficas procesiones — como el célebre cuadro de Gentile Bellini, en Milán — y las reuniones sagradas ó profanas.

Las reuniones sagradas son las *sante conversazioni*, género de composición especial á la pintura veneciana, y en el que los santos, santas y personajes de la Escritura se agrupan sin motivo aparente



FIG. 271.—GIOVANNI BELLINI.
PIEDAD.
(Museo de Milán).

y por el solo placer de encontrarse juntos. Las reuniones profanas tienen por tipo el encantador *Concierto campestre*, de Giorgione, en el Louvre (fig. 270), reunión, al aire libre y en medio de un paisaje risueño, de mujeres desnudas y de músicos. Con seguridad que en Venecia no ocurría nada parecido á esto; pero los pintores de *conversazioni* no se preocupaban



FIG. 270.—GIORGIONE.
EL CONCIERTO CAMPESTRE.
(Museo del Louvre).

de la verosimilitud: sólo pretendían, y verdaderamente lo consiguieron, representar cuerpos hermosos y vestidos brillantes, dando



FIG. 272.—GIOVANNI BELLINI.
LA VIRGEN Y EL NIÑO.
(Academia de Venecia).
(Cliché Naya, Venecia).

res venecianos ya no son personajes ascéticos y tristes, sino hermosas muchachas y bellos jóvenes, de frescos cutis y con los cabellos dorados, que gustan de adornarse con telas magníficas, encontrando



FIG. 274.—GIOVANNI BELLINI Y BASAITI.
LA VIRGEN, EL NIÑO Y UNOS SANTOS.
(Colección Benson, Londres.—Cliché Rischgitz, Londres).

así idea de una vida fácil y alegre sobre un fondo luminoso de paisaje.

Desde fines del siglo xv, las vírgenes y santos de los pinto-



FIG. 273.—GIOVANNI BELLINI.
LA VIRGEN Y EL NIÑO.
(Galería Nacional de Londres).

que la vida vale la pena de ser vivida.

Este risueño optimismo es el carácter esencial de la pintura veneciana, y se manifiesta, sobre todo, en la radiante opulencia de su colorido. Explicar este hecho por el clima es inadmisibles, porque todavía hay más brillantez en el cielo de Nápoles,

y, á pesar de esto, sus pintores han pintado gris y negro. Es esta una cuestión de salud moral y física, lo mismo en Venecia que en la Flandes de Rubens. En Florencia es el color algo accesorio, que se añade al dibujo, hasta en los coloristas más delicados y hábiles; en Venecia, después de Giorgione, la pintura parece preocuparse menos de los objetos que representa que de la atmósfera que los rodea y de la luz que los penetra y los envuelve. Los venecianos no han sido sólo *coloristas*, sino también *luministas*.

Juan Bellini, que vivió ochenta y seis años (1430-1516), pasó por fases



FIG. 275.—CRIVELLI.

LA VIRGEN Y EL NIÑO.

(Colección Beuson, Londres).

(Cliché Braun, Clément y C.^a)



FIG. 276.—CIMA DA CONEGLIANO.

LA VIRGEN Y EL NIÑO CON DOS SANTOS.

(Museo de Viena).

tan diversas, que se diría es una escuela de pintura más bien que un pintor. Sus primeras obras son todavía finas y secas, influenciadas por Mantegna, con durezas y caprichos de dibujo; las composiciones de su edad madura son obras maestras, en las que casi nada falta, sin exceptuar el reflejo del color de Giorgione, discípulo de Juan, pero que murió seis años antes que él. Este gran artista, maestro de numerosos discípulos, recorrió, en



FIG. 277.—CARPACCIO.
HISTORIA DE SANTA URSULA.
(Academia de Venecia).

el curso de su laboriosa existencia, todo el camino que conduce desde Mantegna al Tiziano. Sólo careció del dón ó el gusto de representar el movimiento (figs. 271 á 274).

En cambio, Crivelli, formado en Padua (1430-1494), fué siempre un primitivo. En sus Vírgenes delgadas, de rostro ligeramente con-

traído, de dedos nerviosos y afilados, cuyos contornos vibran y cuyas vestiduras son de una riqueza deslumbradora, parece que la radiación aterciopelada de las lacas del Japón se alía con las más refinadas elegancias del arte gótico (fig. 275).

Carpaccio (1460-1522) y Cima da Conegliano (1460-1517) son los artistas más amables de este grupo de hombres de genio. Carpaccio, en su *Leyenda de Santa Ursula*, de la Academia de Venecia, es un cuentista alegre y que



FIG. 278.—TIZIANO.
EL ENTIERRO DE CRISTO.
(Museo del Louvre).

divierte, menos risueño que Benozzo Gozzoli, pero más reflexivo y más sugestivo (fig. 277). Cima es un pintor encantador de Vírgenes todavía serias, pero poseídas de su belleza, y cuyas formas, dulcemente redondeadas, contrastan con la demacración ascética de los florentinos (fig. 276).



FIG. 279.—TIZIANO.—EXHORTACIÓN AL AMOR.
Cuadro llamado «Amor sagrado y amor profano».
(Galeria Borghèse, Roma).

Giorgione, durante su corta existencia (1478-1510), reunió la alegría de Carpaccio á la poesía y delicadeza de su maestro Bellini; pero sobrepujó á todos sus contemporáneos por la prestigiosa magia de su pincel (figs. 270 y 281). Sus *conversazioni*, sus cuadros mitológicos ó alegóricos y sus retratos obtuvieron un éxito inmenso, demostrado por numerosas copias y más numerosas imitaciones; el Renacimiento veneciano reconoció su más perfecta expresión en este pintor de la luz y de las carnes.



FIG. 280.—TIZIANO.
RETRATO
DE FRANCISCO I.
(Museo del Louvre).

Tiziano no vivió noventa y nueve años, como se ha creído, sino más de ochenta y cinco, lo que todavía constituye una hermosa edad. Nacido hacia 1490, asociado desde muy joven á los trabajos de Giorgione, terminó una de las obras más hermosas de su maestro, la *Venus acostada*, que está en Dresde, siendo su heredero por el poder de su colorido y sobrepujándole por la fecundidad de su invención. Tiziano no dejó de progresar hasta su extrema vejez. Sus primeros cuadros, sin ser secos, son aún de toque algo tímido; ya viejo, pintó con un calor y atrevimiento sin ejemplo hasta entonces, con lo que abrió el camino á Velázquez y á

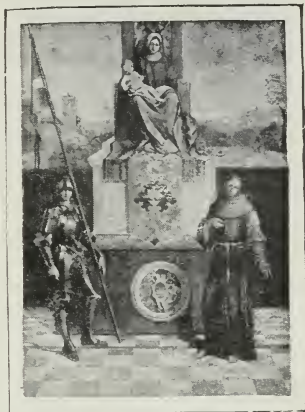


FIG. 281.—GIORGIONE.
LA VIRGEN Y EL NIÑO
CON SAN LIBERATO
Y SAN FRANCISCO.
Iglesia de Castelfranco.
(Gazette des Beaux-Arts).



FIG. 282.—PALMA VECCHIO.
LAS TRES HERMANAS.
(Museo de Dresde).



FIG. 283.—LORENZO LOTTO.
LA ANUNCIACIÓN.
Iglesia de Santa Maria en Recanati.
(Cliché Anderson, Roma).



FIG. 284.—LORENZO LOTTO.
RETRATO DE LAURA DI POLA.
(Museo de Milán).
(Cliché Brogi, Florencia).

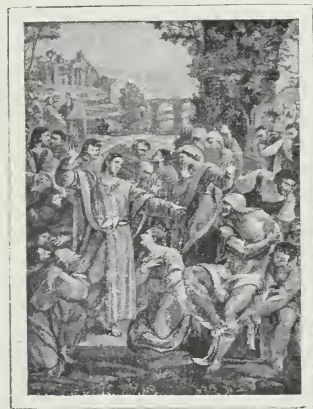


FIG. 285.—SEBASTIÁN DEL PIOMBO.
LA RESURRECCIÓN DE LÁZARO.
(Galería Nacional de Londres).
WERMANN, *Malerei*, tomo II.
Seemann, editor).



FIG. 286.—SEBASTIÁN DEL PIOMBO.
RETRATO DE UNA MUJER ROMANA
CON LOS ATRIBUTOS
DE SANTA DOROTEA.
(Museo de Berlín).

los pintores franceses de nuestro tiempo. Abordó todos los géneros, incluso las grandes escenas de mitología pagana, en las que mostró, más que en sus otras obras, su amor apasionado por la vida, el movimiento y la hermosa Naturaleza. Hasta sus mismos cuadros religiosos participan con frecuencia de la radiante alegría de sus bacanales. Sus retratos, tales como el *Hombre del guante* y el *Francisco I*, del Louvre, y el *Carlos V sentado*, de Munich, son páginas de profunda psicología á la



FIG. 287.—TIZIANO.
LA ASUNCIÓN.
(Academia de Venecia).
(Cliché Alinari, Florencia).



FIG. 288.—TIZIANO.
LA VIRGEN DE LA FAMILIA PESARO.
Iglesia dei Frari en Venecia.

vez que jugosos trozos de pintura (figs. 278 á 280, 287 y 288).

Algo mayor que Tiziano, y muerto antes que él, Palma el Viejo (1480-1528) fué, como aquél, un continuador de Giorgione, pero con un temperamento más tranquilo y menos original (fig. 282). Su *Anunciación á los pastores*, del Louvre, es uno de los idilios más encantadores producidos por la pintura veneciana; á falta del genio de Tiziano, se encuentran en esta obra todas las seducciones de su pincel.

Muy distinto, como temperamento, fué el de Lorenzo Lotto (1480-1556), el más personal de los grandes pintores venecianos, que se libró, más que ninguno de sus contemporáneos, de la

influencia de Giorgione. Hay en Lotto cierto dejo de melancolía y una suavidad comunicativa que dan á sus mejores cuadros un acento del todo moderno, que se refleja hasta en sus admirables retratos (figs. 283 y 284). Esta dulce tristeza de Lotto no puede ser más que un efecto de su temperamento individual, porque de haber tenido por causa los acontecimientos políticos, contemporáneos de su madurez— el rebajamiento de Venecia y los comienzos de la Contra-reforma—, la huella de estos mismos sentimientos debía también encontrarse en los demás artistas. Un hecho hasta hoy no explicado es la semejanza entre ciertas obras de Lotto y de Corregio, artista con el que no pudo tener relaciones, y

que trabajaba en Parma, adonde Lotto es probable que no fuera nunca.

El más joven de los grandes pintores de esta generación, Sebastián del Piombo (1485-1547), estaba prodigiosamente dotado, y comenzó por imitar con gran fortuna á Giorgione; pero luego pasó á Roma, donde primero experimentó la influencia de Rafael y luego la de Miguel Angel, hasta el punto de abdicar su personalidad. Sin embargo, se mantuvo veneciano, por la hermosa intensidad de su colorido.



FIG. 289. — TINTORETTO.
PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN AL TEMPLO.
Iglesia de Santa María dell' Orto en Venecia.
(Cliché Naya, Venecia).

En sus obras maestras, como la *Resurrección de Lázaro*, en Londres, Sebastián recuerda á la vez á Miguel Angel y á Tiziano; en sus retratos se aproxima á Rafael, con el que frecuentemente ha sido confundido (figs. 285 y 286).

Pero el verdadero Miguel Angel veneciano fué Tintoretto (1518-1594), que, al lado de Pablo Veronés (1528-1588), domina con su calenturienta actividad, un poco trivial, el segundo florecimiento del Renacimiento en Venecia. Los frescos de Miguel Angel, en la Capilla Sixtina, han inspirado á centenares de artistas, pero han sido muy pocos los que han poseído el temperamento de su modelo. Tintoretto es uno de esos pocos; no es un imitador del gran florentino, sino algo así como un hermano menor, nacido bajo un cielo más clemente. Con una fecundidad sin lími

tes, enamorado de vencer dificultades, fogoso y desigual, Tintoretto ha buscado y encontrado, en los contrastes violentos de luz y sombra, efectos grandiosos ignorados por sus predecesores. Como dibujante, es á veces brutal é incorrecto, pero nunca banal; como pintor, recoge la tradición de Tiziano envejecido, el cual, fatigado de los tonos rojos y dorados que tanto prodigó el Renacimiento veneciano, se creó una nueva paleta, en la que los grises plateados y los azules pálidos sobrepujaban á los colores brillantes. Los grandes cuadros de Tintoretto se han ennegrecido casi todos, pero podemos formarnos una idea de sus dotes de colorista estudiando sus croquis y retratos del Louvre (figs. 289 y 290).



FIG. 290.—TINTORETTO.
EL ORIGEN DE LA VÍA LÁCTEA.
(Galería Nacional de Londres).



FIG. 291.—PABLO VERONÉS.
EL RAPTO DE EUROPA.
Palacio de los Dogos en Venecia.

Pablo Cagliari, llamado el Veronés, salió de una familia de pintores de Verona, lo que no impidió que expresase de un modo maravilloso, y sin el menor acento provinciano, el encanto de la vida lujosa de Venecia en la segunda mitad del siglo xvi. Algo del fausto y de la solemnidad de España, cuya dominación pesaba entonces en Italia, se mezcla en las grandes composiciones de este artista, con el amor, completamente veneciano, á

la hermosa luz y á los bellos atavíos. Veronés dió también en su paleta una importancia dominante á los tonos plateados; puede decirse, en verdad, que la edad de plata ha sucedido á la de oro



FIG. 292. — PABLO VERONÉS.
LA INDUSTRIA.

Palacio de los Dogos en Venecia.

bray (1512), muestra hasta qué punto las tendencias del Renacimiento habían encontrado en ella un terreno propicio; Venecia tuvo, además, la fortuna de librarse del eclecticismo académico que, después del florecimiento de la escuela romana bajo Rafael, puso fin á las grandes escuelas de pintura en Italia.

Todavía,

en pleno siglo XVIII, contaba Venecia con un gran artista del

Renacimiento, Tiepolo (1696-1770). La ciudad seguía siendo la más hermosa del mundo y la más alegre, lugar de cita de la elegancia y los placeres. Seguían viéndose, como en el pasado, magníficas procesiones y fiestas imponentes. La vida era fácil y relativamente libre en un país maravilloso, envuelto por una atmósfera transparente, que primero Canaletto, y después Guardi, paisajistas de las lagunas, interpretaron con tanto encanto y verdad. Tiepolo dió

en la pintura de Venecia (figs. 291 y 292).

El hecho de haber dos Renacimientos en Venecia, á pesar de la decadencia política y comercial de la ciudad después de la liga de Cam-



FIG. 293. — TIEPOLO.
SAN JOSÉ
Y EL NIÑO JESÚS.

(Academia de Venecia).
(Cliché Alinari, Florencia).



FIG. 294. — MORETO.
SANTA JUSTINA.
(Museo de Viena).

una última expresión á estos esplendores. Su genio deriva del de Tintoretto, pero posee mayor ponderación y más elegancia; es el pintor de una aristocracia refinada que se siente superior al vulgo, y cuya religión, influída por España, la Contra-reforma y los jesuítas, ofrece una mezcla sutil de lo mundano y lo devoto (figuras 293 y 294 a). Con razón se ha dicho que Tiepolo es, á la vez, el último de los pintores antiguos y el primero de los modernos; casi todos los grandes decoradores del siglo XIX se han inspirado en él.

La influencia de la escuela veneciana fué duradera. En la misma Italia dió nacimiento á escuelas locales, como las de Verona, Vicenza y Brescia, ilustrada esta última por el gran Moreto (1498-1555), que precedió á Tintoretto y al Veronés en el empleo de las tonalidades plateadas (fig. 294). Tintoretto y Bassano (1510-1592), que fué uno de los creadores del paisaje moderno, fueron los primeros modelos de Velázquez. Tiziano inspiró á Rubens y á Reynolds; Tiepolo fué imitado por el español Goya, de quien deriva, en gran parte, la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XIX. Puede decirse que todavía subsiste la escuela veneciana, gracias á estas ramas que ha producido, diferenciándose en esto de la de Florencia, que no ha hecho más que resucitar con vida efímera y artificial en el grupo de los pre-rafaelistas ingleses. Al hablar de la arquitectura, hemos visto que también los palacios de Venecia han seguido tomándose como modelos en épocas en que el arte severo de Bramante no inspiraba más que imitaciones aisladas. Por lo tanto, el Renacimiento ha triunfado en Venecia, siendo propagado, sobre todo, por ella. Sólo le ha faltado un carácter, que constituye la gloria de Florencia, que es la gravedad de la vida y la profundidad del pensamiento.



FIG. 294 a.—TIEPOLO.
LA ADORACIÓN DE LOS REYES
(FRAGMENTO).
(Museo de Munich).

BIBLIOGRAFÍA.—Obras citadas (lección décimoquinta) de BURCKHARDT, CROWE y CAVALCASELLE, LÜBKE, MORELLI, MÜNTZ, WGERMANN.—B. BERENSON, *The Venetian painters*, 3.^a edición, Londres, 1898; LAFENESTRE y RICHTENBERGER, *Venise*, París, 1897 (pintura); P. PAOLETTI, *L'Architecture et la Sculpture de la Renaissance à Venise*, Venecia, 1899; P. PAOLETTI y G. LUDWIG, *Neue archiv. Beiträge zur Gesch. der venez. Malerei (Repertorium)*, 1899, página 427; 1900, página 274); R. VENTURI, *Pittura*

Veneziana, Venecia, 1907; ROMAIN ROLLAND, *La Décadence de la Peinture italienne* (*Revue de Paris*, 1896, tomo I, página 168; excelentes páginas sobre Mantegna, Tiziano, Pablo Veronés, etc.).

P. SCHUBRING, *Altichiero und seine Schule*, Leipzig, 1898; J. FFOULKES, *Vincenzo Foppa* (*Burlington Magazine*, 1903; tomo I, página 103).

P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlín 1902 (edición inglesa, 1901); H. THODE, *Mantegna*, Bielefeld, 1896; MAUD CRUTTWELL, *Mantegna*, Londres, 1902.

P. MOLMENTI, *Carpaccio*, Venecia, 1894; P. MOLMENTI y G. LUDWIG, *Vittore Carpaccio et la Confrérie de Saint-Ursule*, Florencia, 1903 (véase MARY LOGAN, *Burlington Magazine*, 1903, tomo II, página 317).

G. GRONAU, *Antonello da Messina* (*Repertorium*, 1897, página 347; 1904, página 464); acerca de la formación del talento de Antonello, véase *Jahrbücher* de los Museos de Berlín, 1902, tomo II, página 59).

A. FRY, *Giovanni Bellini*, Londres, 1890; R. BURKHARD, *Cima da Conegliano*, Leipzig, 1905; J. RUSHFORTH, *Carlo Crivelli*, Londres, 1900; H. COOK, *Giorgione*, Londres, 1900; CROWE y CAVALCASELLE, *Titian*, 2 volúmenes, Londres, 1877; H. KNACKFUSS, *Tizian*, Bielefeld, 1806; G. GRONAU, *Tizian's himmlische und irdische Liebe* (*Repertorium*, 1903, página 177; interpretación del cuadro del *Amor Sagrado y del amor profano*; para más explicaciones, consúltese la *Revue Archéologique*, 1904, tomo I, página 277); G. LAFENESTRE, *La Vie et l'Œuvre de Titien*, París, 1886; G. GRONAU, *Titian*, Londres, 1904; M. HAMEL, *Titien*, París, 1903; O. FISCHER, *Tizian*, Stuttgart, 1904 (todas las pinturas en fotografía).—Sobre la fecha del nacimiento de Tiziano: H. COOK, *Repertorium*, 1902, página 98.

B. BERENSON, *Lorenzo Lotto*, 3.^a edición, Londres, 1905; H. THODE, *Tintoretto*, Bielefeld, 1901; B.-S. HOLBORD, *Tintoretto*, Londres, 1903; R. FRY, *Paolo Veronese*, Londres, 1903; F.-H. MEISSNER, *Paolo Veronese*, Bielefeld, 1896; H. DE CHENNEVIERES, *Les Tiepolo*, París, 1898; F. H. MEISSNER, *Tiepolo*, Bielefeld, 1896; H. MODERN, *G. B. Tiepolo*, Viena, 1902; R. PAULUCCI, *Guardi* (Nuova Antol., 1^{er} Sept. 1905).



LECCIÓN DÉCIMOSÉPTIMA

LEONARDO DE VINCI Y RAFAEL LA ESCUELA MILANESA, LA ESCUELA UMBRIANA Y LA ESCUELA ROMANA

Leonardo de Vinci sintetizó el genio del Renacimiento italiano.—La vida de Leonardo.—Sus trabajos para Ludovico Sforza.—Sus manuscritos; sus escritos científicos.—Leonardo, escultor.—Sus trabajos pictóricos.—La superioridad de Rafael Santi sobre el Perugino y el Pinturicchio.—Vida de Rafael.—Timoteo Viti, su primer maestro.—*El sueño del caballero*.—Rafael en el taller de Perugino.—El *Sposalizio*.—Rafael en Florencia.—La Madona en ese período del arte florentino.—Rafael en Roma.—Julio Romano trabaja con Rafael.—Los frescos del Vaticano.—Madonas y retratos del período romano.—Juicio sobre el genio de Rafael.

TODA la curiosidad intelectual del Renacimiento, sus ensueños de gloria y de progreso indefinido, su entusiasmo por la belleza y la ciencia, junto con otras cualidades de genio, los poseyó Leonardo. Nacido en Vinci, entre Pisa y Florencia, en 1452,



FIG. 295.—LEONARDO DE VINCI.—LA CENA.

(Tomado del grabado de Rafael Morghen).

Refectorio de Santa María delle Grazie, Milán.

muerto cerca de Amboise en 1519, pasó su juventud en Florencia, su edad madura en Milán y los tres últimos años de su vida en Francia, cuando sus fuerzas estaban agotadas para el trabajo. Pocos hombres fueron tan laboriosos, pero pocos produjeron menos



FIG. 296.—LEONARDO DE VINCI.
LA VIRGEN DE LAS ROCAS.
(Museo del Louvre).

inventor era, por lo tanto, como él mismo tenía un concepto más elevado de su genio.

Sus manuscritos, conservados en su mayor parte en la Biblioteca del Instituto de Francia, atestiguan su gusto apasionado por las ciencias, particularmente por la mecánica; creía asimismo haber realizado la construcción de una máquina voladora más pesada que el aire. Se exageró y luego se ha despreciado el valor de los trabajos científicos de Leonardo; si sus manuscritos contienen muchas notas y extractos que reproducen ó resumen únicamente las ideas ajenas, no es menos cierto que Leonardo tuvo el presentimiento de muchos descubrimientos importantes, y que concibió, principalmente en Geología, opiniones muy adelantadas á las de su tiempo.

Como estatuario, Leonardo

que él; tanto en la ciencia como en el arte, vióse siempre atormentado por la pasión de inventar, de abrir nuevos senderos, y en ciertos aspectos recuerda esos alquimistas de la Edad Media, que malgastaron brillantes cualidades en la conquista de un ideal quimérico.

Cuando Leonardo, en 1483, ofreció sus servicios á Ludovico el Moro, en una carta que afortunadamente se conserva, ofrécese á este príncipe como un inventor de máquinas de guerra, un constructor de puentes movibles y de carros, un ingeniero experto en la artillería y en el arte de los sitios; al final de su carta añadía: «*Item, ejecutaré en escultura y también en pintura cualquier trabajo, al igual de quien pueda realizarlo mejor*». Como ingeniero é



FIG. 297.—LEONARDO DE VINCI.
LA VIRGEN Y SANTA ANA.
(Museo del Louvre).
(Cliché Neurdein).



FIG. 298.—LEONARDO DE VINCI.
MONNA LISA GIOCONDA.
(*Museo del Louvre*).



FIG. 299.—G. BELTRACCIO.
LA VIRGEN Y EL NIÑO.
(*Museo Poldi-Pezzoli, Milán*).



FIG. 300.—G. BELTRACCIO.
LA VIRGEN Y EL NIÑO.
(*Galería Nacional de Londres*).
(*Cliché Hanfstaengl, Munich*).



FIG. 301.—A. SOLARIO.
LA VIRGEN
Y EL NIÑO.
(*Museo del Louvre*).



FIG. 302.—LEONARDO DE VINCI.
 CARTÓN
 PARA UNA SAGRADA FAMILIA.
 (Academia de Londres).

en Milán (1497), obra casi enteramente destruída, pero de la que se conocen unas veinte copias excelentes; *La Virgen de las Rocas*, pintada hacia 1483; *La Virgen con Santa Ana*, de 1502, próximamente; y, por último, el célebre retrato de Monna Lisa Gioconda, la *Joconda*, ejecutado de 1502 á 1506 (figs. 295 á 298).

Los cuadros de Leonardo en Florencia y en el Vaticano, *La Adoración de los Reyes Magos* y *San Jerónimo*, están sin concluir; las otras obras que se le atribuyen, existen en París y en otros sitios: están muy retocadas ó pertenecen á discípulos suyos. Entre sus pinturas indubitadas en el mismo Louvre, existen

trabajó durante diez y siete años en una figura ecuestre de Francisco Sforza, padre de Ludovico el Moro. El modelo, en yeso, del caballo sólo, fué expuesto en 1493 y destruído en 1501 por los arqueros de Luis XII. No es seguro que se posean copias de esta obra. De otras de sus esculturas, poco numerosas, nada queda en la actualidad; el hermoso perfil de Scipión, legado al Louvre por M. Rattier, puede, sin embargo, ser de él.

De las pinturas que subsisten de ese maestro, cuatro pueden ser consideradas como verdaderas obras maestras de primer orden, de las cuales tres pertenecen al Louvre: la *Cena*, pintada por Leonardo al óleo sobre el muro del Refectorio de Santa María de las Gracias



FIG. 303.—LEONARDO DE VINCI.
 LA ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS.
 Fragmento de un dibujo conservado en el Louvre.

dos obras de gran mérito; el retrato de mujer llamada de Lucrezia Crivelli, y el *San Juan Bautista*, cuyo encanto no está exento de afectación.

Los mismos tres cuadros que he citado á continuación de *La Cena*, hállanse en un estado de conservación poco satisfactorio. La falta no radica en las restauraciones modernas. Leonardo no hacía nada de una manera simple; su pintura al óleo se desarrollaba de un modo complicado de fórmulas técnicas, hallándose sus cuadros condenados á cuartearse y ennegrecerse. *La Virgen de las Rocas* y la *Joconda* bastan para dar la medida de su genio.

Leonardo, á diferencia de su maestro Verrocchio, de su contem-



FIG. 304.—B. LUINI.
MATRIMONIO DE LA VIRGEN.
Fresco en la iglesia de Saronno.



FIG. 305.—CESARE DA SESTO?
LA VIRGEN DE LAS BALANZAS.
(Museo del Louvre).

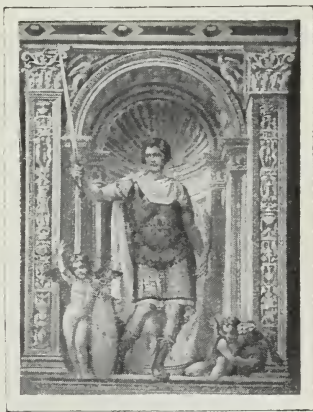


FIG. 306.—SODOMA.
SAN VÍCTOR.
Palacio Ducal de Siena.

poráneo Botticelli, y, en general, de los grandes florentinos del siglo xv, busca la fluidez de la envoltura y rompe con la manera



FIG. 307.—B. LUINI.—LA NATIVIDAD.
Iglesia de Saronno.
(Cliché Anderson, Roma).

sión más sutil y más difícil de conseguir, la de los planos. Desde mediados del siglo XVI, la *Joconda* pasó en Italia por la obra inimitable del retrato, gracias al mayor esfuerzo del artista, rivalizando con la Naturaleza. Decíase que Leonardo había trabajado

seca y angulosa de los primitivos; pero no cayó en el defecto de dar á sus figuras un aspecto de blandura, de falta de consistencia. En él, la exactitud del dibujo, el impecable refinamiento de la línea, se completan por el arte de envolverlas con el fundido del modelado y el claro oscuro (lo que los italianos llaman *lo sfumato*); la precisión de los contornos es sólo una primera etapa para elevarse á una preci-



FIG. 309.—SODOMA.—LA VIRGEN
Y EL NIÑO CON UNOS SANTOS.
(Museo de Turín).
(Cliché Anderson, Roma).

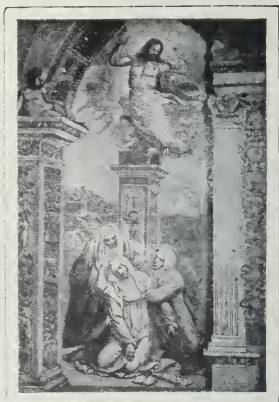


FIG. 308.—SODOMA.
ÉXTASIS DE SANTA CATALINA.
Iglesia de Santo Domingo en Siena.

cuatro años en ella; que para dar á su modelo una expresión dulce y sonriente, había rodeado á Monna Lisa de toda clase de diversiones y de conciertos.

Sólo en nuestros días se ha querido descubrir en la *Joconda* un carácter misterioso y romántico, una mirada de esfinge, una ironía desdeñosa y mil otras cosas más en las que Leonardo no soñó al pintar ese retrato.

El tipo de las Vírgenes de ese maestro—del cual deriva el que dió á la *Joconda*, puesto que los retratos de un artista de genio sufren siempre la influencia de su ideal—se relaciona con el tipo favorito de su maestro Verrocchio. Leonardo lo ha embellecido, lo ha espiritualizado, eliminando

las durezas y sequedades; lo ha engalanado, en fin, con esa sonrisa que ya casi amanerada en la *Santa Ana* del Louvre, fué exagerada, y sobre todo, estereotipada por la mayoría de sus imitadores. *La*



FIG. 310.—P. PERUGINO.
LA VIRGEN Y EL NIÑO CON DOS SANTOS
Y DOS ÁNGELES.

(Museo del Louvre.—Cliché Neurdein).



FIG. 310 a.—A. BORGOGNONE.

LA VIRGEN CON EL NIÑO.

(Gal. Nacional de Londres).

(Cliché Hanfstaengl).

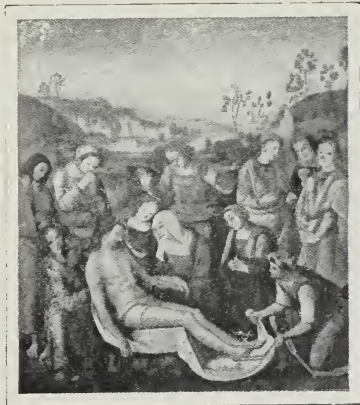


FIG. 311.—P. PERUGINO.—EL ENTIERRO
DE CRISTO.

(Palacio Pitti, Florencia).



FIG. 312.—P. PERUGINO.
LA VIRGEN EN LA GLORIA.
(Museo de Bolonia).
(Cliché Alinari, Florencia).

Cena, de Milán, muestra con qué cuidado del pensamiento Leonardo sabía agrupar sus figuras. Este asunto fué tratado muchas veces antes de Leonardo; éste dió la fórmula casi definitiva del mismo. Jesús acaba de pronunciar esas palabras: « Uno de vosotros me traicionará », é inclina la cabeza como movido por el soplo de la emoción que ha desencadenado. No sólo es una gran obra de la pintura, es también una página de psicología profunda, un estudio de caracteres y de sentimientos, traducidos á la vez por las expresiones de las fisonomías, por los gestos y las actitudes de sus personajes.

Al lado de esas hermosas pinturas, cuyo estado de conser-

vación es deplorable, existen felizmente muchos dibujos de Leonardo que pueden contarse entre las obras maestras incontestables del Renacimiento, bastando ellas solas para glorificar á su autor. Dos de entre estos dibujos deben citarse como obras sin igual: el cartón de *La Virgen y Santa Ana*, que guarda la Academia de Londres (fig. 302), y el esbozo á la pluma de *La Adoración de los Reyes Magos*, conservado en el Louvre (fig. 303).

Existió en Milán una escuela indígena derivada de la de Padua, fundada hacia el año 1450 por Vincenzo Foppa. Cuando Leonardo llegó á esa ciudad (1483), contaba dicha escuela con un maestro delicadísimo, mantegnesco y umbriano á la vez, Ambrogio Borgognone (fig. 310 a). El mismo Leonardo formó algunos discípulos ó inspiró á ciertos artistas de talento, como fueron Beltraffio, Solario, Cesare da Sesto y Gaudenzio Ferrari, teniendo además un gran número de imitadores mediocres y



FIG. 313.—TIMOTEO VITI.
SANTA MAGDALENA.
(Museo de Bolonia).

toscos (figs. 299, 300, 301 y 305). El más popular fué Luini, el *vulgarizador* del ideal de Leonardo († 1532). Vulgarizador un poco *vulgar*, puesto que su elegancia es superficial, su dibujo indeciso y su talento de invención, mediocre. Lo que propiamente le pertenece es una cierta insipidez dulzona, que seduce al gran público; pero Luini supo elevarse á gran altura en los frescos de la iglesia de Saronno, en los que aparece como el Filippino Lippi de la escuela milanesa (figuras 304 y 307). La influencia de Leonardo es también sensible en la obra de un artista de Siena, desigual, amanerado, pero á veces con una inspiración muy feliz; este artista es Sodoma († 1549) (figs. 306, 308 y 309).

Por último, de todos los maestros italianos, Leonardo fué el más imitado por los pintores flamencos de la primera mitad del siglo XVI;



FIG. 314.—PINTURICCHIO.
LA VIRGEN Y EL DONADOR
SAN SEVERINO.
(Cliché Alinari).



FIG. 315.—FR. FRANCIA.
ADORACIÓN DEL NIÑO JESÚS.
(Museo de Bolonia).



FIG. 316.—FR. FRANCIA.
EL ENTIERRO DE CRISTO.
(Museo de Turin.—Cliché Auderson, Roma).

una buena parte de los pretendidos Leonardos de nuestros Museos, no son más que imitaciones flamencas.

La vida de Rafael Santi (ó Sanzio) forma un contraste completo con la de Leonardo.

Si éste, viviendo mucho, produjo poco, el primero, que murió á los treinta y siete años, dejó una obra inmensa, conservada casi en su totalidad hasta nuestros días.

Para comprender á este



FIG. 317.—RAFAEL.

EL SUEÑO DEL CABALLERO.

(Gal. Nacional de Londres).

(Cliché Hanfstaengl, Munich).

artista, tan apasionadamente admirado, es preciso darse cuenta desde un principio de cuáles fueron los orígenes de su talento; pues ninguno fué más abierto que él á recibir toda clase de influencias, ni más inclinado á la misma imitación. La verdad sobre la formación del genio de Rafael, débese á los trabajos de Morelli en 1880; es tanto más preciso el insistir sobre esto, cuanto que no ha penetrado aún en la enseñanza. Dirijamos nuestra mirada rápidamente sobre los precursores un tanto lejanos de Rafael. La escuela umbriana, hija de la sienesa, se revela á fines del siglo XIV con *La Adoración de los Reyes Magos*, de Gentil da Fabriano (1360-1428), en todo el esplendor de su juventud, apasionada por encantadoras visiones, colores alegres y relatos divertidos. Gentil colaboró en Verona con su amigo el veronés Pisanello, grabador de medallas admirables, dibujante de genio, y por añadidura el primer italiano que



FIG. 318.

RAFAEL.—LOS DESPOSORIOS DE LA VIRGEN.

(SPOSALIZIO)

(Museo Brera, Milán).

(Cliché Anderson, Roma).

observó y supo expresar las actitudes y movimientos de los animales. Cuando Rogerio Van der Weyden visitó Italia en 1450, alabó las obras de Pisanello y de Gentil; el gran artista del Norte reconoció en ellos talentos parecidos al suyo. Es, en efecto, más que probable, que Pisanello y Gentil, el primero sobre todo, estuviesen familiarizados con las obras maestras de la escuela flamenca y que se inspirasen en las mismas. Verona tenía entonces relaciones continuas con la corte de Borgoña, y Felipe el Atrevido, desde 1400, compraba medallas ita-



FIG. 320.—RAFAEL.
LA VIRGEN DE LA CASA TEMPI.
(Museo de Munich).
(Cliché Hanfstaengl, Munich).



FIG. 319.—RAFAEL.
LA VIRGEN
LLAMADA DEL «GRAN DUQUE».
(Palacio Pitti, Florencia).

lianas. Los precursores de los Van Eyck, y, sin duda, Humberto Van Eyck mismo, recibirían paralelamente lecciones de Italia, sin que hasta el presente pueda decirse de qué lado de los Alpes las influencias fueron mayores.

En la segunda mitad del siglo xv, las ciudades de la Umbría, principalmente Perusa, vieron desarrollarse una escuela de pintura muy diferente á la de Florencia. Tomando, por decirlo así, la continuación de la escuela sienesa, opuso, por predilección, una suavidad dulce á la áspera elegancia de los florentinos. Sus maestros seducen en gran manera, llenos de frescura y de poesía, pero tienen algo de infantil y de limitado. Si los florentinos son demasiado intelectuales, estos últimos lo son muy poco. Los dos grandes pintores umbrianos

fueron Vannucci, llamado el Perugino, nacido en 1446, y Betti, llamado el Pinturicchio, nacido en 1454. Perugino tuvo el instinto de las grandes composiciones bien ambientadas, con un colorido dorado y transparente, un sentimiento exquisito de los ensueños y éxtasis (figs. 310 á 312). Pueden juzgarse sus cualidades examinando las obras del Louvre, y sobre todo en su cuadro circular ó *tondo*, que es una de sus obras maestras (fig. 310). Pero fué incapaz de representar el movimiento de sus figuras; cuando éstas debían estar movidas, danzan en lugar de andar. Pinturicchio, que estuvo en el taller de Perugino, tuvo algunos dones que faltaron á



FIG. 321. — R FAEL.
LA «HERMOSA JARDINERA». .
(Museo del Louvre).

su maestro (figs. 314 y 334 a); pero dibujó con menos corrección que éste, pensó menos aún y sus grandes composiciones, como las de la *Librería* de Siena y del *Departamento Borgia*, en el Vaticano, son más seductoras que profundamente concebidas. Lo que siempre le hace muy interesante en la historia del arte, es que creó, ó al menos desarrolló, el tipo de la Virgen umbriana, cuyo ideal transmitió á Rafael.

Un mal muy común entre los aficionados novicios consiste en preferir al Perugino y al Pinturicchio á Rafael. El tratamiento indicado para curar ese mal, es sencillo, ir á Perugia; se regresará de ella completamente curado.

Hemos visto ya que la escuela veneciana difundióse en el Norte de Italia. Una de sus colonias, Bolonia, se honró de tener

un pintor y orfebre llamado Francia, nacido en 1450 (figs. 315 y 316). Por su estilo, es el intermediario entre Giovanni, Bellini y Rafael. Hacia 1490, tuvo por discípulo á Timoteo Viti (fig. 313).

Nacido en Urbino, en 1483, Rafael tenía once años cuando perdió á su padre, Giovanni Santi, pintor mediocre, al cual nada le debió, ni aun los elementos de su arte. Poco después, en 1495, Timoteo Viti salió del taller de Francia y se estableció en Urbino. Fué el primer maestro de Rafael y le inició en la manera de Francia. De él recibió y guardó Rafael una cierta propensión á las for-



FIG. 322. — RAFAEL.
LA VIRGEN
EN LA PRADERA.
(Galería de Viena).



FIG. 323. — RAFAEL.
LA VIRGEN
LLAMADA «DE FOLIGNO».
(Museo del Vaticano).



FIG. 324. — RAFAEL.
LA VIRGEN
Y EL NIÑO ENTRE EL PAPA SIXTO II
Y SANTA BÁRBARA.
(Museo de Dresde).



FIG. 325. — RAFAEL.
LA VIRGEN
DEL PEZ.
(Museo del Prado, Madrid).
(Cliché Manzzi, Foyant y C.^a).

mas redondeadas y opulentas, que es la negación misma del ideal ascético. Hacia 1499, á la edad de diez y seis años, Rafael pintó el encantador cuadro que guarda la Galería Nacional de Londres,

El sueño del Caballero (fig. 317); nada en esta obra recuerda á Perugino, á pesar de lo cual, durante muchos años, Rafael ha sido considerado como su discípulo y continuador.

Al año siguiente (1500), Rafael entró en el taller del Perugino, en Perusa, no como discípulo, sino como auxiliar suyo. El maestro, lleno de trabajo, estaba entonces en Florencia; el jefe del taller era Pinturicchio. Rafael, cuya natu-

raleza era eminentemente impresionable, se inspiró, durante cuatro años, del Pinturicchio y del Perugino; conócense cuadros de él pintados en esta época, cuyos cartones ó estudios son de algunos de los dos maestros umbrianos. Así realizóse en él una primera síntesis, del estilo de Francia con el del Perugino. Más se acerca al primero que al segundo en su obra maestra de la juventud, el *Sposalizio* ó *Matrimonio de la Virgen*, que existe en Milán (1504) (fig. 318). Durante mucho tiempo se ha creído que ese cuadro era casi la copia de una gran composición atribuída al Perugino y conservada

en el Museo de Caen; pero M. Berenson ha reconocido que el *Sposalizio* de Caen, lejos de ser del Perugino, no es más que una medianeja imitación umbriana, debida quizá á Spagna, del *Sposa-*



FIG. 326.—RAFAEL.
LA DISPUTA DEL SACRAMENTO Ó EL TRIUNFO
DE LA IGLESIA.
Fresco en el Vaticano.



FIG. 327.—RAFAEL.
LA ESCUELA DE ATENAS.
Fresco en el Vaticano.

lizio de Rafael. De 1504 á 1508, Rafael, ya célebre, vivió en Florencia, marchando de éxito en éxito. Esta es la época de las Vírgenes encantadoras que el mundo civilizado se disputa desde hace cuatro siglos: la Virgen de Munich, la llamada del *Gran Duque*, en el Palacio Pitti; la *Hermosa Jardinera*, del Louvre; la *Virgen en la Pradera*, de Viena (figs. 319 á 322).

En Florencia, Rafael comenzó á imitar á Leonardo de Vinci, á Miguel Angel y á Fray Bartolomeo della Porta, artista éste que dibujaba incorrectamente, pero que sabía componer y pintar. Una de las causas de la popularidad sin igual de

Rafael fué esa facilidad de adaptación y de imitación inteligente que hizo de su arte, así como la suma ó la quinta esencia de todo lo que el genio del Renacimiento italiano tuvo de más seductor.



FIG. 328.—RAFAEL.
EL PAPA LEÓN I DETIENE Á ATILA.
Fresco en el Vaticano.



FIG. 329.—RAFAEL.
HELIODORO ARROJADO DEL TEMPLO.
Fresco en el Vaticano.

Llamado á Roma en 1508, Rafael fué sucesivamente el pintor favorito de Julio II († 1513) y de León X. Estos Papas colmáronle de honores y asediáronle con encargos; no tuvo sólo una escuela numerosa, sino una verdadera corte. A partir de este momento, hizo casi siempre ejecutar sus cuadros á los demás, proporcionando Rafael los cartones y contentándose con retocarlos antes de entregarlos á sus clientes (figs. 323 á 325). El más activo de sus discípulos y el mejor dotado de cualidades artísticas, Julio Romano, pintaba las carnes de un tono rojo de ladrillo que, en los cuadros del período romano de Rafael, es como la firma de su auxiliar.

Ese tono fué admirado y también imitado por los devotos *rafaelistas* del siglo XIX; hoy día todos lo encontramos excesivamente desagradable.

El gran trabajo confiado á Rafael fué la decoración de las salas del Vaticano (las *Stanze*) y de una larga galería cubierta, domi-

nando el patio de San Dámaso (las *Loggie*). Las *Stanze* contienen vastas composiciones históricas, alegóricas y religiosas, como la *Disputa del Santo Sacramento* (más exactamente *El Triunfo de la Iglesia*), *La Escuela de Atenas*, *El Parnaso*, *Atila detenido por el Papa León*, *Heliodoro*



FIG. 330.—VISTA PERSPECTIVA DE LAS LOGIAS DEL VATICANO, DECORADAS BAJO LA DIRECCIÓN DE RAFAEL.

arrojado del Templo y *El Incendio del Borgo* (fig. 326 á 329). Las *Loggie* están decoradas con una serie de frescos representando escenas de la Historia Sagrada, que forman lo que se ha llamado la *Biblia de Rafael*, y además, de una profusión de adornos ingeniosos, imitados de antiguas pinturas romanas (fig. 330). A pesar de esos trabajos que hubiera bastado para llenar la existencia de un hombre, Rafael tenía tiempo para pintar él solo retratos admirables (figuras 331 y 332), y ejecutó, con la ayuda de sus discípulos, grandes cuadros, como la *Madona de San Sixto*, en Dresde; la *Madona de Foligno*, en el Vaticano, la *Sagrada Familia de Francisco I*, en el Louvre; asimismo comenzó y dejó sin acabar una de sus obras



FIG. 331.—RAFAEL.
RETRATO DEL PAPA JULIO II.
(Fragmento).
(Palacio Pitti, Florencia).
(Cliché Anderson, Roma).

más grandiosas, *La Transfiguración*, que fué terminada por Julio Romano después de la muerte de Rafael (fig. 333). Este gran artista, después de la muerte de Bramante, fué el arquitecto encargado de las obras de San Pedro, y al propio tiempo inspector de antigüedades y de los monumentos de Roma. Si á todo esto se añade que su vida deslizábase en un camino lleno de placeres, y que una desconocida—de la cual ha dejado un hermoso retrato, la *Donna velata*, del Palacio Pitti—era el objeto de su solicitud, pregúntase uno cómo pudo resistir durante doce años de producción intensa, á tantas causas de fatiga física y de enervamiento. Como



FIG. 332.—RAFAEL.
RETRATO DEL CORTESANO
BALTASAR CASTIGLIONE.
(Museo del Louvre.—Cliché Neurdein).

puede juzgarse por sus retratos, era Rafael Santi una naturaleza frágil y delicada, casi femenina. Un antropólogo, estudiando la forma de su cráneo, cree tener entre sus manos el de una mujer. Su mismo arte, más apasionado por lo dulce que por lo enérgico, modificado sin cesar por nuevas influencias, tiene algo de femenino y de receptivo.

Niño mimado del Papado y de la Iglesia, objeto de un culto casi sin disidentes hasta mediados del siglo XIX, Rafael comienza á expiar duramente su gloria y la culpa que cometió de buscar demasiado en sus trabajos una ayuda ajena. Como acontece siempre en casos análogos, la reacción ha ido demasiado lejos. Rafael, en las *Stanze* y las *Loggie*, es el «ilustrador» más grande que ha existido jamás. La antigüedad pagana y la cristiana le han suministrado imágenes involvidadas que han realizado el ideal del Renacimiento, y



FIG. 333.
RAFAEL Y JULIO ROMANO.
LA TRANSFIGURACIÓN.
(Museo del Vaticano).



FIG. 334.—RAFAEL.
EL ENTIERRO DE CRISTO.
(Galería Borghèse, Roma).

zas. Ese prodigioso creador de imágenes era un colorista mediocre (salvo en algunos retratos, como en el de *Baltasar Castiglione*, que se conserva en el Louvre), y cosa que Ingres jamás hubiera concedido, fué con frecuencia un dibujante flojo y sin nervio.

No hay un solo cuadro de él en el que un examen imparcial deje de encontrar contornos blandos, incorrectos é inexpresivos. En las obras en que quiso rivalizar con Miguel Angel, como en el *Entierro de Cristo*, de la galería Borghèse, en Roma (figura 334), tiene toda la frialdad de una Academia del siglo XVII; no sin razón se ha señalado como fecha de la decadencia del arte italiano, la del apogeo del mismo genio de Rafael.

que, después de cuatro siglos, permanecen grabadas en la memoria de los hombres. Su tipo de la Virgen, mitad cristiano y mitad pagano, ni muy etéreo ni demasiado sensual, ha conquistado los corazones y conserva aún su imperio. Parece que la fusión momentánea de esos dos mundos opuestos y hostiles, el paganismo y el cristianismo, se operó en el genio de Rafael; si otros fueron á modo de flores del Renacimiento, él fué el fruto maduro.

No se rebaja un genio reconociendo sus flaque-



FIG. 334. a.—PINTURICCHIO.
EL REGRESO DE ULISES.
(Galería Nacional de Londres).

El culto de Rafael, del «divino», ha terminado. Sus obras deben ser analizadas y juzgadas una á una, no como las de un dios convertido en pintor, sino como las de un pintor genial, falible como todos los hombres, y que sólo un entusiasmo irreflexivo llegó á quererle divinizar. Lo que hay de verdaderamente grande en él, ganará al ser estudiado con un espíritu crítico imparcial, sin el propósito preconcebido de denigrarle, ni tampoco con admiración ciega.

BIBLIOGRAFÍA.—Obras y artículos citados (páginas 215 y 231 de BURCKHARDT, MORELLI (especialmente para Rafael), ROMAIN-ROLLAND, WELFFLIN y WERMANN.

J.-P. RICHIER, *Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 volúmenes, Londres, 1883; E. MÜNTZ, *Léonard de Vinci*, Paris, 1899; B. BERENSON, *The Florentine painters*, 2.^a edición, Londres, 1900 (Leonardo); A. ROSENBERG, *Leonardo da Vinci*, Bielefeld, 1898; G. GRONAU, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1903; E. MAC CURDY, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1903; H. COOK, *Le Carton de Léonard à la Royal Academy (Gazette)*, 1807, tomo II, página 371; G. CAROTTI, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milán, 1905; P. GAUTHIER, *Obras recientes sobre Leonardo (Gacete)*, 1907, I, pág. 505; F. MALAGUZZI-VALERI, *Pittori lombardi dal quattrocento*, Milán, 1902; ETH. HALSEY, *Gaudenzio Ferrari*, Londres, 1903; M. REYMOND, *Cesare da Sesto (Gazette des Beaux-Arts)*, 1892, tomo I, página 314; G. WILLIAMSON, *Bernardino Luini*, Londres, 1896; P. GAUTHIER, *Nouvelles recherches sur B. Luini (Gazette des Beaux-Arts)*, 1903, tomo II, página 189; R. H. CUST, *Sodoma*, Londres, 1906.

B. BERENSON, *The central Italian painters*, Londres, 1898 (Rafael); A. VENTURI, *Geniale da Fabriano e Pisanello*, Florencia, 1896; L. COURAJOD, *Leçons*, tomo II, Paris, 1900 (Pisanello y las escuelas del Norte); E. MÜNTZ, *Pisanello (Revue de l'Art)*, 1897, tomo I, página 67; A. GRUYER, *Vittore Pisano (Gazette des Beaux-Arts)*, 1893, tomo II, página 353; E. WILLIAMSON, *Francia*, Londres, 1901; Mrs. GRAHAM, *Fiorenzo di Lorenzo*, Roma, 1904; S. WEBER, *Fiorenzo di Lorenzo*, Strasburgo, 1904; Abate BROUSSOLLE, *La Jeunesse de Pérugin et les Origines de l'Ecole ombrienne*, Paris, 1901; E. STEINMANN, *Pinturicchio*, Bielefeld, 1898; C. RICCI, *Pinturicchio*, traducción francesa, Paris, 1903; A. SCHMAROW, *Raphael und Pinturicchio in Siena*, Berlin, 1903; F. EHRLE y E. STEVENSON, *Gli affreschi del Pinturicchio nell' appartamento Borgia*, Roma, 1897 (véase *Repertorium*, 1897, página 318); A. SCHMAROW, *Giovanni Santi*, Berlin, 1887.

A. ROSENBERG, *Raffael*, Stuttgart, 1904 (reproducción de todos sus cuadros, 202 grabados); A. SPRINGER, *Raffael und Michelangelo*, 2.^a edición, Leipzig, 1895; E. MÜNTZ, *Raphael*, nueva edición, Paris, 1900; JULIA CARTWRIGHT, *Raphael*, Londres, 1895 (1); H. KNACKFUSS, *Raphael*, 4.^a edición, Bielefeld, 1896, CRÖWE y CAVALCASELLE, *Raffaello*, nueva edición, Florencia, 1901; ALEX. AMERSDORFER, *Kritische Studien über das venezianische Skizzenbuch* (atribuida equivocadamente á Rafael), Berlin, 1902 (véase *Repertorium*, 1902, página 130); B. BERENSON, *Le Sposalizio du Musée de Caen (Gazette des Beaux-Arts)*, 1890, tomo II, página 273; *The study and criticism of Italian art*, tomo II, Londres, 1902; G. GRONAU, *Aus Raphaels florentiner Tagen*, Berlin, 1903; H. DOLLMAYR, *Raffaels, Werkstätte (Fahrbuch* de los Museos de Viena, 1895; véase *Repertorium*, 1896, página 368; *Giulio Romano und das klassische Altertum*, Viena, 1902; LAFENESTRE y RICHTENBERGER, *Rome*, tomo I, Paris, 1903 (estudio detallado de los frescos de Rafael en el Vaticano); J. KLACZKO, *Rome and the Renaissance, the pontificate of Julius II*, Londres, 1903 (traducción inglesa ilustrada; Melozzo da Forlì, Miguel Angel).

Sobre los caracteres femeninos del cráneo de Rafael (página 240), *Bonner Jahrbücher*, tomo LXXIII, página 182.

(1) Á mi modo de ver, esta obra es la mejor que puede leerse, entre las muchas escritas, sobre Rafael.



MIGUEL ÁNGEL Y CORREGIO

El desenvolvimiento de la escuela florentina, después de Leonardo.—Fray Bartolomeo, Andrea del Sarto y Miguel Ángel.—Pontormo y el Bronzino.—Extinción de la escuela florentina, causada por Miguel Ángel.—El genio de Miguel Ángel.—Sus esculturas.—Los frescos del techo de la Capilla Sixtina.—La tumba de Julio II.—La Capilla de los Médicis en Florencia.—El *Juicio final* en la Sixtina.—Otras pinturas de Miguel Ángel.—Sebastián del Piombo.—Daniel de Volterra, Benvenuto Cellini y Juan de Bolonia.—El Corregio.—Las pinturas de la cúpula de la Catedral de Parma.—Su tipo de la Virgen.—Influencia del arte expresivo del Corregio en la Contra-reforma.

EL genio de Leonardo finaliza y domina el segundo período del Renacimiento florentino, inaugurado por los frescos de Masaccio en el Carmine. Pero los discípulos é imitadores de Leonardo fueron todos milaneses. En Florencia, el desarrollo de la

escuela continuó de una manera independiente, contando en el siglo XVI con tres grandes nombres: Fray Bartolomeo, Andrea del Sarto y Miguel Ángel.

Después de Botticelli, Ghirlandajo y Filippino Lippi, la pintura aún tenía que realizar progresos en su dominio propio, el color. A los procedimientos un poco crudos de la miniatura, debía suceder el empleo de los tonos brillantes y cálidos, armonizados por medio del claro-oscuro, y de esas tintas delicadas de base dorada ó plateada, en que se distinguieron Venecia y Brescia. Leonardo había dado el ejemplo del claro oscuro, pero preocupándose más bien de fundir que de dar brillo á los colores. El primer florentino



FIG. 335.—FRAY BARTOLOMEO.
LA VIRGEN
CON EL NIÑO JESÚS Y DOS SANTOS.
Domo de Lucca.

que rivalizó con los venecianos en este respecto, sin que por eso les alcanzase, fué Baccio della Porta, el amigo de Savonarola, que

se hizo fraile dominicano con el nombre de Fray Bartolomeo, después que Savonarola, en 1498, expió en la hoguera sus ardores de reformador.

Fray Bartolomeo (1475-1517) tuvo otro mérito, que fué el instinto de las composiciones rítmicas, sabiamente equilibradas y en forma de pirámide (figs. 335 y 336). Por esta cualidad, como por sus dotes de colorista, ejerció, desde 1504, una feliz influencia sobre el joven Rafael. Podría conside-

rarsele entre los maestros de primer orden si hubiese sabido crear tipos; desgraciadamente, los rostros de sus personajes son inexpressivos y faltos á la vez de originalidad y de atractivo.



FIG. 336.—FRAY BARTOLOMEO.
APARICIÓN DE LA VIRGEN Á SAN BERNARDO.
(Academia de Florencia).



FIG. 337.—ANDREA DEL SARTO.
NACIMIENTO DE LA VIRGEN.
Santa Annunziata, Florencia.

Andrea del Sarto (1486-1531), su discípulo, fué un colorista todavía más hábil, siendo, entre los florentinos, el que más se aproxima á Giorgione. Experimentó también la influencia de Leonardo, del que tomó su *sfumato*, y más tarde la de Miguel Angel, siendo ésta en ocasiones malsana, puesto que determinó en él el gusto por los paños pesados. Aunque mediano pensador, Andrea fué uno de los más seductores entre los grandes pintores. Componía con arte, como Fray Bartolomeo, y á veces mejor que él; sabía mover sus figuras, ba-

ñándolas en una atmósfera dulce y luminosa y dándoles tiernas expresiones sin caer en lo infantil; poseía también el raro dón de narrador, y las grandes

escenas murales que pintó en Florencia, como el *Nacimiento de la Virgen*, en el convento de la Annunziata, unen á sus eminentes cualidades la de ser ilustraciones encantadoras de la leyenda. Su fresco de *La Cena*, en San Salvi, cerca de Florencia, es admirable, aun después de visto el de Leonardo (figuras 337 á 340). Estas obras de Andrea, que hay que ver en la misma

Toscana, son de gran importancia para la historia, porque comparadas con las composiciones análogas del siglo xv — por ejemplo,



FIG. 338.—ANDREA DEL SARTO.
LA CENA.

Convento de San Salvi, cerca de Florencia.
(Cliché Anderson, Roma).



FIG. 339.—ANDREA DEL SARTO.
LA CARIDAD.

(Museo del Louvre.—Cliché Neurdein).



FIG. 340.—ANDREA DEL SARTO.
MADONA LLAMADA «DELLE ARPIE».

(Museo de los Oficios, Florencia).

La Cena, de Andrea del Castagno—, permiten medir el camino recorrido por el arte en su tendencia hacia la emancipación comple-

ta. No sólo ha desaparecido toda rigidez arcáica, sino que hasta el sentimiento ha variado; la aspereza ha cedido su puesto á la dulzura, y el ascetismo á un humor alegre y risueño. Finalmente, Andrea es uno de los pocos artistas que han creado un tipo de Virgen nuevo y duradero, con sus grandes ojos negros de mirada húmeda, mezcla exquisita de orgullo y de candor. Uno de los ejempla-



FIG. 341.—BRONZINO.—RETRATO DE LA DUQUESA LEONOR DE TOLEDÓ Y DE SU HIJO FERNANDO.
(Museo de los Oficios, Florencia).



FIG. 342.—MIGUEL ÁNGEL.
«PIETÁ».
San Pedro, Roma.
(Cliché Anderson, Roma).

res más hermosos de este tipo es la *Virgen delle Arpie*, en Florencia (1517), puesta sobre un pedestal decorado con figuras de Arpias (fig. 340).

La escuela florentina todavía produjo algunos pintores, tales como Pontormo (1494-1557) y Bronzino (1502-1572), que han dejado excelentes retratos (fig. 341) y agradables composiciones, pero con el defecto de ser amaneradas. A pesar de esto, puede decirse que dicha escuela dejó de existir antes de finalizar el siglo XVI. Esta desaparición casi brusca no es debida á las revelaciones políticas, sino á la aplastante supremacía de Miguel Angel. Florentino trabajó en Roma, haciendo de esta ciudad el centro del arte italiano y dando en vida nacimiento á una escuela, á la que dominó, como un ideal nuevo, su violenta personalidad. Sólo Venecia, donde Tiziano sobrevivió á Miguel Angel, conservó una tradición local; en las demás comarcas italianas dió Miguel Angel la ley hasta que despertó el naturalismo. El arte de Florencia, perdidas sus raíces y romanizado,

murió como mueren ciertas plantas vigorosas, de una floración demasiado rápida y llevada á gran altura.

Miguel Angel nació cerca de Florencia, en 1475, en el mismo año que Fray Bartolomeo; murió en 1564, cuarenta y cuatro años después que Rafael y diez y ocho después que el más antiguo continuador de este artista, Julio Romano.

Poeta, arquitecto, escultor y pintor, Miguel Angel Buonarroti se sentía y se llamaba exclusivamente escultor. En



FIG. 343.—MIGUEL ÁNGEL.
CABEZA COLOSAL DE DAVID.
(Academia de Florencia).

Roma, después de 1508, en la época en que pintaba el techo de la Capilla Sixtina, firmaba ostentosamente sus cartas: «Miguel Angel, escultor». Efectivamente, llevó á la pintura un genio completamente escultural y plástico. El claro obscuro, el paisaje y el color local le son indiferentes. Sólo una cosa le interesa, que es el hombre, pero no el hombre «ondulante y diverso», tal como se le encuentra, sino el hombre que él ha soñado, gigante, de

humor sombrío, de gestos elocuentes, de actitudes bruscas y atormentadas y con una tensión formidable de sus músculos, que alcanza, cuando no los rebasa, los límites de lo posible. Miguel Angel toca el cuerpo humano como un instrumento musical, del que saca continuamente los sonidos más brillantes, más graves y



FIG. 344.—MIGUEL ÁNGEL.
TECHO DE LA CAPILLA SIXTINA
EN EL VATICANO.

más estridentes. Allí donde otros sólo llegan por casualidad, él se mantiene por temperamento y sin fatiga aparente; para él, la costumbre reside en lo excepcional. Los que le imitaron sin poseer su genio cayeron en el amaneramiento, es decir, en la afectación de sentimientos que no tenían; he aquí por qué el *gigantismo* atormentado de Miguel Angel fué pernicioso al arte, mucho más que el academismo naciente de Rafael.



FIG. 345.—MIGUEL ÁNGEL.
MOISÉS.

Iglesia de San Pedro in Vincioli, Roma.

Miguel Angel vivió ochenta y ocho años, no comenzando su carrera artística con sacudidas de Titán impetuoso. Discípulo de Ghirlandajo y de un escultor formado en la escuela de Donatello, fué influenciado por las obras poderosas de Jacobo della Quercia (fig. 260), inspirándose también, en su primer período florentino, en los mármoles antiguos de la colección de los Médicis. Conocida es la historia de la estatua de Cupido, que enterró para presentarla como una obra romana, y que fué tanto más admirada por creerla vieja de quince siglos. Pero el genio de Miguel Angel no tenía de común con el arte antiguo más que el gusto por los tipos generales. La serenidad le era desconocida y toda tradición le pesaba como una gran traba. Se le reconoce ya en sus primeras obras maestras (figs. 342 y 343): la *Virgen sosteniendo á Cristo muerto*, en San Pedro de Roma (1498); la *Virgen y el Niño*, de Brujas (1501), y el *David*, de Florencia (1504). Si el David, obra maestra de anatomía, parece á muchos críticos un error del gusto, las dos Vírgenes son admirables y re-



FIG. 346.—MIGUEL ÁNGEL.
JEREMÍAS.
Capilla Sixtina.

cia (1504). Si el David, obra maestra de anatomía, parece á muchos críticos un error del gusto, las dos Vírgenes son admirables y re-

velan un gran genio ya madurado. Miguel Angel puso valientemente el cuerpo de Cristo desnudo sobre las rodillas de la Virgen

envuelta en paños, sabiendo sacar un asombroso efecto de este contraste. La Virgen sufre en silencio; está muy alta y es demasiado orgullosa para llorar. El grupo de Brujas no es de una inspiración menos atrevida. El niño no está sobre las rodillas de su Madre. Era esta la actitud tradicional, y Miguel Angel debía apartarse de ella. Jesús está de pie junto á la Virgen, entre sus rodillas, robusto y pensativo. También Ella es robusta y pensativa, sin abandono, sin ternura, vibrante, de movimiento contenido. Los dedos de la mano derecha, que tiene un libro, parece que tiemblan. Todo Miguel Angel está ya en estas



FIG. 347.—MIGUEL ÁNGEL.
ESCLAVO ENCADENADO.
(Museo del Louvre).

obra, que tiene un libro, parece que tiemblan. Todo Miguel Angel está ya en estas



FIG. 348.
MIGUEL ÁNGEL.
LORENZO DA MÉDICIS
(*IL PENSIEROSO*).
Capilla de los Médicis,
Florenxia.

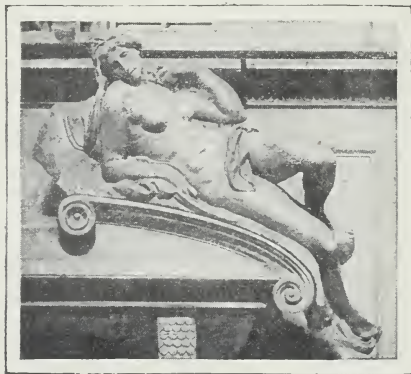


FIG. 349.—MIGUEL ÁNGEL.—LA AURORA.
Capilla de los Médicis, Florenxia.

dos obras, para el que sabe mirarlas y penetrar en ellas.

El Papa Julio II, el más enérgico de los sucesores de San Pedro, era digno de comprender y proteger á semejante hombre. Le encargó en 1508 la decora-

ción del techo de la Capilla Sixtina en el Vaticano. La obra enorme que en cuatro años realizó allí Miguel Ángel, no tiene nada igual ni semejante en pintura. Las escenas del Antiguo Testamento, los Profetas, las Sibilas, los esclavos sentados, todo ello no se parecía á nada de lo que el



FIG. 350.—MIGUEL ÁNGEL.
PARTE SUPERIOR DEL «JUICIO FINAL».
DOS GRUPOS DE ÁNGELES.
Fresco en la Capilla Sixtina.

mundo había visto hasta entonces (figs. 344 y 346). Figuras escultóricas, desmesuradas, radiantes de fuerza muscular y de fuerza en tensión, en posiciones de un atrevimiento y de una novedad des-

concertante, parecen ser los representantes de una raza á la vez humana y sobrehumana, en la que Miguel Ángel exteriorizó, en cierto modo, su sueño de energía salvaje y de grandeza.



FIG. 351.—MIGUEL ÁNGEL.
SAGRADA FAMILIA.
(Museo de los Oficios, Florencia).

Encargado de esculpir la tumba de Julio II y la de los Médicis, en Florencia, Miguel Ángel llevó á la escultura sus tendencias predilectas, las visiones exasperadas de la Sixtina. A la tumba de Julio II, que quedó sin terminar, pertenece el *Moisés* de la iglesia de San Pedro in Vincoli, en Roma, obra extraordina-

ria de «movimiento reprimido» (1), vibrante de pasión y de cólera, cuya sublimidad se impone como la de un gran espectáculo de la Naturaleza (fig. 345). Dos de los esclavos que debían adornar dicha

(1) Expresión de H. Woefflin.

tumba, se cuentan entre las más preciadas joyas del Louvre; son dos figuras en pie, pero retorcidas, oblicuas, extrema reacción contra el arte primitivo, en el que dominaba la ley de la *frontalidad* (fig. 347). La Capilla de los Médicis, en Florencia, tampoco fué

terminada; Miguel Angel no esculpió más que dos nichos, en los que las estatuas sentadas de Julián y de Lorenzo de Médicis coronan dos grupos de figuras echadas sobre los sarcófagos, la *Tarde* y la *Aurora*, el *Día* y la *Noche*. Los príncipes sentados no son retratos, sino personificaciones de la fuerza entristeci-

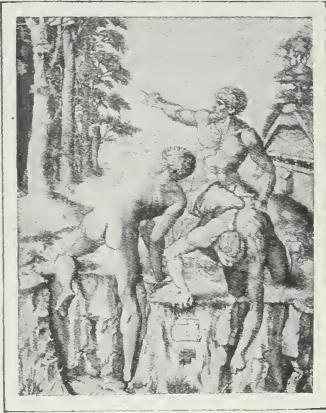


FIG. 352.—MIGUEL ÁNGEL.
GRUPO DE DESNUDOS.

Fragmento del cartón de la guerra
de Pisa.

Tomado de un grabado
de Marco Antonio Raimondi.

da; se diría que son dos profetas descendidos de la bóveda de la Sixtina, robustos como ellos, pensativos y sombríos (fig. 348). Mayor fuerza hay todavía, fuerza que se expresa en contorsiones de impaciencia, en las cuatro estatuas acostadas de los sarcófagos, cuyas actitudes, llenas de audacia y su musculatura exuberante, provocan una admiración mezclada de estupor (fig. 349).

De vuelta en Roma, Miguel Angel, á ruegos del Papa Paulo III, comenzó á pintar, en 1535, el *Juicio final* sobre la pared del fondo de la Sixtina (fig. 350). Este fresco colosal, en el que trabajó siete años, es en su conjunto un error, pero es la expresión más completa de su genio. En él agotó todas las posibilidades del movimiento y de la línea, creando un mundo siniestro de gigantes



FIG. 353.—DANIEL DE VOLTERRA.
DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ.

Iglesia de la Trinitá de Monti, Roma.

(Cliché Anderson, Roma).

irritados, victoriosos unos, otros vencidos, todos desnudos y musculosos como atletas, y en donde el sentimiento cristiano está ausente, pareciéndose más bien al delirio de un Titán calenturiento. ¿Qué hay de cristiano en el Cristo vengador, de formas hercúleas, y en la Virgen aterrada, que se cobija retorciéndose junto á su Hijo? Lo sublime del *Juicio final* está en los confines de la locura; ni Esquilo, ni Dante, ni Víctor Hugo han llevado tan lejos la audacia de sustituir el asunto escogido con sus ensueños personales.

Existen pocos cuadros de Miguel Angel (fig. 351), y el más célebre de sus cãrtones, ejecutado en 1505 para Florencia, ha perecido. Felizmente el grabador Marco Antonio Raimondi, amigo de Rafael, grabó uno de sus episodios, que representa á los soldados florentinos en el baño, sorprendidos por el ataque de los paisanos (fig. 352). El arte antiguo no ha producido nada superior á estos cuerpos desnudos de una fuerza atlética y de una elegancia que hace resaltar la fuerza; aunque para juzgar á Miguel Angel no se poseyese más que este grabado, se reconocería en él al gigante, como al león en su garra.

El veneciano Sebastián del Piombo debió á la colaboración de Miguel Angel la grandeza épica de su *Resurrección de Lázaro* (en la Galería Nacional de Londres, fig. 285). Uno de los discípulos de Miguel Angel, Daniel de Volterra, llegó, imitándole, á lo sublime, en la gran *Crucifixión* de la iglesia de la Santa Trinidad, en

Roma (fig. 353). Un escultor de la misma escuela, platero y cincelador, Benvenuto Cellini (1500-1572), aventurero y charlatán además, llegó á gran altura en su estatua de *Perseo vencedor*, en Florencia, inspirada á la vez en Donatello y Miguel Angel (figura 354). Juan Bolonia (y no *de Bolonia*), escultor de Douai establecido en Italia (1524-1608), es el autor de un soberbio *Mercurio levantando el vuelo*, en el que la imitación de Miguel Angel se alía con la de la antigüedad (fig. 355). Pero, salvo algunas excepciones, la muchedumbre de los demás discípulos del maestro no imitaron más que sus actitudes, desarticulando sin motivo figuras colosales y forzadas, con lo que franquearon la estrecha zona que separa lo sublime de lo ridículo.



FIG. 354.—BENVENUTO CELLINI.
PERSEO.

Loggia dei Lanzi, Florencia.



FIG. 355.—JUAN BOLONIA.
MERCURIO.
Florencia, Bargello.

estuviesen en un techo, montándolas sobre nubes y despistando al espíritu mediante escorzos inverosímiles y, sin embargo, verdaderos. Estos alardes del dibujo eran, en la pintura religiosa, una singular innovación, pero á la cual se acomodó el gusto italiano. A este Miguel Angel sentimental, que por otra parte era pintor hasta la medula, sin ninguna de las severas cualidades del escultor. se debe una de las proezas del arte, la decoración de la Catedral de Parma, donde la Virgen sube al cielo en medio de santos, que se elevan como ella, formando un conjunto tumultuoso de piernas y

Veinte años más joven que Miguel Angel, y muerto treinta años antes que él (1494-1534), un pintor de Parma, Allegri, llamado el Corregio, ejerció una influencia casi parecida sobre el arte italiano del siglo XVI y del siguiente. Parece ser que salió de la escuela de Ferrara, teniendo por maestro al pintor Bianchi, del que el Louvre posee un hermoso cuadro. Era Corregio de una naturaleza dulce y sensual, á la que atraían igualmente las fábulas galantes de la antigüedad y las piadosas leyendas del Cristianismo. Tratabalas con idéntico espíritu, con el mismo amor por la luz acariciadora, las formas blandas y recogidas y la lánguida tibieza del claro obscuro. Le inspiraron, primero Leonardo y luego Miguel Angel. Tomó de este último el gusto por los movimientos aéreos, las figuras volando, como si



FIG. 356.—CORREGIO.—LA VIRGEN
Y EL NIÑO JESÚS CON SAN JERÓNIMO
(PARTE SUPERIOR DEL CUADRO).
(Museo de Parma).

de paños que agita el aire y que aparece dominado por las cabezas extáticas en escorzo.

Entre los cuadros con que ilustró su corta carrera, los más característicos son los de Parma y Dresde (figs. 356 y 357), en los que hay de Leonardo, de Miguel Angel, pero sobre todo de Corregio; es decir, que poseen un espíritu lleno de suave belleza, de sonrisas y de luz, sin rebasar el límite en que comienza la afectación. Sus dos cuadros del Louvre, uno muy profano, el *Antlope*, y el otro muy tierno, ya que no muy religioso, el *Matrimonio místico de Santa Catalina* (fig. 358), dan una idea casi completa de su talento. Ha creado un tipo de Virgen de encan-



FIG. 357.—CORREGIO.
LA VIRGEN CON SAN JORGE.
(Museo de Dresde).



FIG. 358.—CORREGIO.
MATRIMONIO MÍSTICO DE SANTA CATALINA.
(Museo del Louvre).

tador atractivo, pero superficial, cuya influencia ha sido tanta mayor cuanto que respondía, apenas pasada la Reforma, á la nueva orientación del Catolicismo.

El Renacimiento católico, provocado hacia 1540 por el cisma de Lutero, fué en efecto muy diferente de la religión triunfante y dogmática de la Edad Media. Ya no se trataba de gobernar los espíritus, sino de guardar ó recobrar los corazones. Los Papas enérgicos y avisados, que salvaron al Catolicismo de la ruina, haciéndole reconquistar en parte el terreno perdido en los primeros años de la Reforma, tuvieron por auxiliares á los jesuítas, que hicieron la religión fácil, y á los artistas, que la hicieron amable. Frente al protestantismo severo, enemigo del arte, á quien los

fervores místicos eran sospechosos y que procuraba estrechar el camino de la salvación, la Contra-reforma adornó la vieja encina romana con todas las seducciones de la belleza accesible á todos y con las blanduras de la devoción y del éxtasis. El arte protegido y desarrollado bajo esta influencia, sobre todo en Italia y España, se caracteriza en la arquitectura de las iglesias por el estilo jesuíta, y en la pintura por el misticismo algo sensual, del que Corregio había suministrado los primeros modelos. Nada tiene esto del gran arte cristiano de la Edad Media, ni aun de aquel del siglo xv que, al tomar las formas del paganismo, no dejó de ser cristiano y austero por el pensamiento. Aun hoy en día, las imágenes religiosas, cuyos ejemplares multiplica hasta el infinito la cromolitografía, se remontan, en último análisis, al maestro del *Antiope* y decorador de la cúpula de Parma.

BIBLIOGRAFÍA.— *Obras citadas* (lección décimoquinta) de BERENSON (sobre todo *The drawings of Florentine painters*), de BURCKHARDT, de MÜNTZ y de WERMANN.— C. CORNELIUS, *Jacopo della Quercia*, Halle, 1806 (véase *Gazette des Beaux-Arts*, 1807, tomo II, página 172); A. MICHEL, *Madone de S. della Quercia au Louvre (Monuments Piot*, tomo III, página 261); H. GRIMM, *Leben Michel-Angelo's*, 10.^a edición, 2 volúmenes, Stuttgart, 1901; J.-A. SYMONDS, *The life of Michel-Angelo*, 3.^a edición, 2 volúmenes, Londres, 1890; H. WÖLFFLIN, *Die Jugendwerke des Michelangelo*, Leipzig, 1891; *Die klassische Kunst*, Munich, 1890, página 42; F. KNAPP, *Michelangelo*, Stuttgart, 1906 (toda la obra en fotografía); C. RICCI, *Michel-Ange*, traducción CROZALS, Florencia, 1902; CH. HOLROYD, *Michel-Angelo*, Londres, 1903; ROMAIN ROLLAND, *Michel-Ange*, París, 1905; H. THODE, *Michel-Angelo und das Ende der Renaissance*, tomos I y II, Berlin, 1903-1904; K. LANGE, *Der schlafende Amor des Michelangelo*, Leipzig, 1898; E. MOLINIER, *Benvenuto Cellini*, París, 1894; J. B. SUPINO, *B. Cellini*, Florencia, 1901; H. GUINNESS, *A. del Sarto*, Londres, 1901.

Burlington Club, School of Ferrara-Bologna, Londres, 1894 (muy importante para el Corregio, pero no se halla en el comercio); H. COOK, *Francesco Bianchi-Ferrari (Gazette des Beaux-Arts*, 1901, tomo I, página 370; véase, sobre la escuela de Ferrara, VENTURI, *Jahrbücher* de los Museos de Berlin, 1887, página 71; 1888, página 3); H. THODE, *Correggio*, Bielefeld, 1898; C. RICCI, *Correggio*, edición inglesa aumentada, Londres, 1897; B. BERENSON, *Study on criticism of italian art*, Londres, 1901 (página 20, Corregio); S. BRINTON, *Corregio*, Londres, 1900; J. STRZYGOWSKI, *Das Werden des Barock bei Raphael und Corregio*, Strasburgo, 1898.



EL RENACIMIENTO FLAMENCO Y FRANCÉS

Unión de Flandes y la Borgoña.—Patronato de los duques borgoñones de la casa de los Valois dispensado á las artes.—Engrandecimiento de la escuela borgoñona en Dijon.—El desarrollo de las primeras manifestaciones del Renacimiento francés queda interrumpido por los desastres sufridos por Francia en esta época.—Flandes adelántase á Italia en el Renacimiento de las artes.—Primitivos flamencos.—Claux Sluter y sus obras en Dijon.—Los hermanos Limbourg.—El *Libro de horas* de Chantilly.—El pintor Molouel.—Afinidades entre los artistas primitivos flamencos é italianos.—Influencias recíprocas entre ambas escuelas.—Supuesta invención de la pintura al óleo por los Van Eyck.—Los hermanos Humberto y Juan Van Eyck.—El políptico *La Adoración del Cordero místico*.—Obras maestras de Juan Van Eyck.—Sus discípulos Alberto Van Ouwater, Thierry Bouts, Rogerio Van de Weyden.—Apogeo de la escuela neerlandesa.—Jacques Daret y Simón Marmion.—Hugo Van der Goes y la *Natividad* para Thomas Portinari.—Memling, Gerardo David y Quintin Metsys.—El italianismo en Flandes: Gossaert y Bernardo Van Orley.—Los realistas Jerónimo Bosch y Breughel el Viejo.—Tendencias realistas del arte flamenco.—La escuela franco-flamenca en París.—Aviñón y la Corte del rey Renato.—Froment y Juan Fouquet.—Los Clouets.—La escuela de Fontainebleau.—Miguel Colombe, Germán Pilon, y Bartolomé Prieur.—Juan Goujon.—Los orígenes de la escuela holandesa.—Los pintores de Leyden: Engelbrechtsn y Lucas de Leyde.

JUAN el Bueno, rey de Francia (1350-1364), heredó el ducado de Borgoña (1361) á la muerte del último duque Felipe de Rouvre; cedió ese hermoso país á su cuarto hijo Felipe el Atrevido. Este casó con Margarita, heredera del condado de Flandes, y de este modo uniéronse en 1384 Flandes y Borgoña.

Esa unión continuó durante el reinado de la casa de Valois, cuyos príncipes fueron celosos protectores de las artes: Juan sin Miedo (1404-1419), Felipe el Bueno (1419-1467) y Carlos el Temerario (1467-1477). Estrechas relaciones vinieron á establecerse entre la Borgoña, Flandes, Francia é Italia; muchos artistas flamencos estableciéronse en Dijon y fundaron la escuela borgoñona, que vino á ser una rama de la flamenca injertada en el tronco gótico francés.

El primogénito de Juan el Bueno, que reinó en Francia con el nombre de Carlos V (1364-1380), fué un gran amador de los libros y obras de arte; tuvo por pintor á Juan Bandol, de Brujas, autor de los cartones para las tapicerías de la Catedral de Angers. Otro hijo de Juan el Bueno, Juan, duque de Berry, muerto en 1416, se rodeó en Bourges de una corte brillante, y reunió una magnífica biblio-



FIG. 359.—CLAUX SLUTER.
 ESCULTURAS DE LA PORTADA DE LA CARTUJA
 DE CHAMPMOL, CERCA DE DIJON.
 LA VIRGEN Y EL NIÑO JESÚS
 ADORADOS POR FELIPE EL ATREVIDO
 Y MARGARITA DE FLANDES.

hermoso Renacimiento francés comenzaba cuando la guerra civil (1410), el desastre de Azincourt (1415) y el tratado de Troyes (1420) sumieron á Francia en la desolación. El arte emigró al ducado de Borgoña, y en éste, y no en París, floreció el Renacimiento franco-flamenco.

El arte gótico se desarrolló en Flandes con la riqueza de este país, provocando, desde el comienzo del siglo XIV, la admiración y la envidia en toda Europa. Hacia 1390, Melchor Broederlan, de Ipres, pintor de Felipe el Atrevido, ejecutó las hojas de un gran retablo esculpido, que se conserva en Dijon. En la misma época, un escultor de genio, Claus Sluter, llegó de Flandes á la Borgoña. Dejó allí obras maestras de un realismo expresivo, principalmente la portada de la Cartuja de Champmol, cerca de Dijon (figura 359), y en el mismo edificio el *Pozo de Moisés*, base de un calvario con seis lados que ostentan como adornos otras tantas estatuas de profetas (fig. 360). El grupo de la Virgen y del Niño Jesús; la figura risueña, un poco atontada, del duque Felipe, y la de Margarita de Flandes, son dos obras admirables que continúan la gran

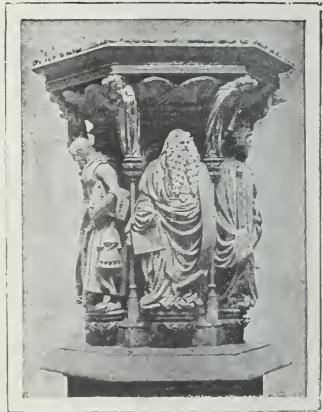


FIG. 360.—CLAUX SLUTER.
 EL POZO DE MOISÉS.
 Cartuja de Champmol, cerca de Dijon.

teca de manuscritos miniaturados, hechos por artistas flamencos, muchos de los cuales trabajaban entonces en París. Esta población era, á fines del siglo XIV, el gran centro artístico é intelectual de Europa. El arte flamenco, un poco pesado en Flandes y la Borgoña, tomó en París un carácter distinguido y fino, cuya muestra nos la dan los manuscritos miniaturados de esa época. Un

tradición de los imagineros. El Moisés es una figura potente, bíblica y realista á la vez. Todas esas obras fueron terminadas antes de 1405; las hermosas puertas de Ghiberti, para el Bautisterio de Florencia, ejecutáronse treinta años más tarde, y Masaccio había nacido en 1401. Ciertamente, Flandes, al comenzar el siglo xv, iba más adelantada que Italia. Esto no sólo es cierto con respecto á la escultura. Anteriormente á 1416, fecha de la muerte del duque de Berry, Pablo de Limbourg y sus hermanos ejecutaron el delicioso *Libro de horas*, que es la gloria del Museo Condé, en Chantilly (fig. 361). No se trata de una obra maestra aislada; el Louvre posee una



FIG. 361.—PABLO DE LIMBOURG.
EL DUQUE DE BERRY
CELEBRANDO UN BANQUETE.
Miniatura de un libro de horas.
(Museo Condé, Chantilly).
(Chantilly, t. I.—Plon, Nourrit y C.^a, editores).

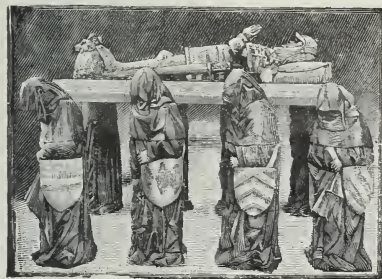


FIG. 362.—TUMBA DE FELIPE POT,
MARISCAL DE BORGÑA.
(Museo del Louvre).

de amistad y comerciales llevaron esas corrientes artísticas al otro lado de los Alpes; recordemos que el duque de Orleans, asesinado en 1407, habíase casado con una Visconti, Valentina de Milán.

Trinidad del pintor de Ghildria, Molouel, probablemente tío de los Limbourg, que trabajó en París hacia 1400, en la que aparecen algunas de las hermosas cualidades del referido libro de horas. Es preciso ver en esos trabajos un producto del Renacimiento parisiense, nacido al contacto de artistas originarios de Flandes, con el gusto y el refinamiento que distinguían las cortes de los Valois.

En esta época (1400-1410), el arte franco-flamenco había ya conquistado toda Francia y se extendía por el valle del Rhin. Relaciones

Hacia 1400, Felipe el Atrevido adquiría medallas y marfiles italianos; Pedro de Verona, un italiano, era el intendente de su *librería*. Por otra parte, los artistas flamencos penetraron en Italia, y ese movimiento de emigración continuó durante todo el siglo xv.



FIG. 363.—HUMBERTO VAN EYCK.
LOS ÁNGELES CANTORES.
(Fragmento del políptico «La Adoración del Cordero místico» del Museo de Berlín).

Aun cuando la escultura del Renacimiento flamenco dejó obras importantes, en las que se desenvolvió la tradición de Claux Sluter—basta citar las tumbas de los duques de Borgoña, en Dijon y en Brujas, y la de Felipe Pot, en el Louvre (fig. 362)—, sólo me ocuparé aquí de la pintura, que constituyó el más maravilloso esplendor de su genio. Los italianos de la mitad del siglo xv sabían muy bien que los pintores flamencos no tenían rivales (1): buscaban con pasión sus obras y confiábanles

(1) En 1460, la duquesa Blanca María Sforza, de Milán, envió al joven pintor Zanetto Bugatto á Bruselas, para instruirse en el taller de Rogerio Van der Weyden. En 1463 Zanetto regresó á su patria, y la duquesa escribió á Rogerio expresándole su agradecimiento (MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi*, Milán, 1902, página 127).



FIG. 364.—HUMBERTO VAN EYCK.
LA VIRGEN LEYENDO.
(Fragmento del políptico «La Adoración del Cordero místico»).
Iglesia de San Bavon, Gante.
(*Geschichte der altneud, Malerei*.
Hirzel, editor, Leipzig).

discípulos italianos. La opinión común atribuía también á los Van Eyck la invención de la pintura al óleo, procedimiento conocido, sin embargo, desde el siglo XII, habiendo perfeccionado sólo esos flamencos el empleo de los secantes y conseguido obtener con ellos grandes y nuevos efectos de intensidad en los colores. Los italianos eran superiores á los flamencos como decoradores; en cambio, confesaban ser inferiores á éstos en reproducir las cosas de la vida.

Más tarde, las opiniones que se tuvieron de los flamencos fueron menos justas, acabando casi por olvidarles.

Sólo en el siglo XIX se ha comenzado á comprender lo que valían esos artistas admirables que se llamaron los Van Eyck, Rogerio Van der Weyden. Alberto Van Ouwater, Thierry Bouts, Hugo Van der Goes, Memling, Gerardo David y Quintín Metsys.



FIG. 365.—HUMBERTO Y JUAN VAN EYCK.

LOS BUENOS JUECES
Y LOS CABALLEROS DE CRISTO.
Puertas del políptico «La Adoración
del Cordero místico».
(Museo de Berlín).
(Cliché Hanfstaengl, Munich).



FIG. 366.—HUMBERTO Y JUAN VAN EYCK.
LA VIRGEN DEL CARTUJO.
(Colección G. de Rothschild, París).
(Cliché Lévy et fils, París).

El papel que desempeñaron los frescos de Masaccio en la escuela italiana lo desempeñó también, y en mayor grado, para la pintura flamenca, el gran políptico de la *Adoración del Cordero Místico*. Esta obra, dispersada en la actualidad entre las ciudades de Gante, Bruselas y Berlín, fué comenzada en 1420 por Humberto Van Eyck, y terminada en 1432 por su hermano Juan. Es difícil precisar la parte que co-



FIG. 367.—JUAN VAN EYCK.
ARNOLFINI Y SU MUJER.
(Galería Nacional de Londres).

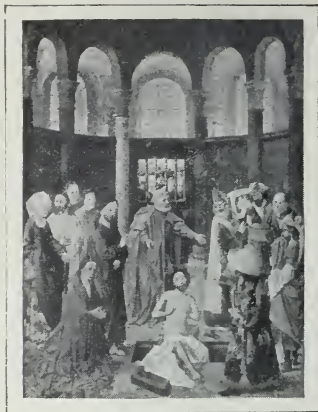


FIG. 368.—A. VAN OUWATER.
LA RESURRECCIÓN DE LÁZARO.
(Museo de Berlín).
(Cliché Hanfstaengl, Munich).

responde á cada hermano, si bien yo creo que la de Juan se reduce á los dos magníficos retratos de los donantes. Los ángeles músicos. los cortejos de los soldados de Cristo, de los buenos Jueces, las figuras de Adán y Eva y el gran cuadro central—que

se guarda hoy en Gante—, dieron lugar á que Fromentin dijera que en estas pinturas el arte llegó del primer empuje á la perfección (figs. 363 á 365). El juicio no es exacto: las miniaturas del *Libro de horas*, de Chantilly, que Fromentin desconocía, bastan para mostrar que los Van Eyck tuvieron precursores y émulos. Es evidente que su arte no deriva del que realizaron los hermanos Limbourg: son ambas manifestaciones contemporáneas de dos estilos



FIG. 369.—HUMBERTO Ó JUAN VAN EYCK.
SAN FRANCISCO RECIBIENDO LOS ESTIGMAS.
(Museo de Turin).
(Cliché Anderson, Roma).

afines, el uno propiamente flamenco, ó mejor dicho, neerlandés—el de los Van Eyck—, y el otro, modificado por influencias italianas y depurado en el ambiente parisiense.

Juan Van Eyck, nacido hacia el 1385, muerto el 1441, fué empleado por Felipe el Bueno en diversas misiones diplomáticas. Estuvo en Portugal, en España y La Haya. Nada prueba que hubiese visitado Italia. De 1432 á 1440 poseemos una serie de cuadros firmados y fechados por él, entre otros, retratos incomparables como los de su mujer y el canónigo Van de Paele, en Brujas; el de los esposos Arnolfini, en Londres (fig. 367). El gran cuadro de Brujas, en el que Van de Paele aparece como donante,

permite apreciar la grandeza del genio de Juan y los límites que la Naturaleza le había trazado. No existe ningún sentimiento religioso ni fervor alguno; la Virgen es fea, el Niño Jesús es raquíptico;

San Jorge es un aldeano vestido de guerrero. Pero Juan Van Eyck es el más grande de los retratistas de todos los tiempos. Jamás ojo más penetrante ha escudriñado la forma viviente como él; jamás mano más hábil que la suya ha fijado la imagen sobre la tabla.

Existen también una pequeña serie de cuadros sin firma, todos ellos obras maestras, atribuidos unas veces á Juan y otras á Humberto; quizá son obras de los dos á la



FIG. 370.—THIERRY BOUTS.
ENCUENTRO
DE ABRAHAM Y DE MELQUISEDEC.

(Museo de Munich).

(WÆRMANN, *Malerci*, t. II. Seemann, editor).



FIG. 371.—R. VAN DER WEYDEN.
DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ.

(Monasterio del Escorial).

(Cliché Lacoste, Madrid).

vez. París posee los dos más perfectos: el uno, en el Louvre, representa á Robin, el canciller de Felipe el Bueno, orando ante la Virgen y el Niño con un maravilloso fondo de paisaje; el otro pertenece á M. Gustavo de Rothschild, y representa al Vicario de la Cartuja de Santa Ana en Brujas, delante de la Virgen, Santa Ana y Santa Bárbara. Un tercer cuadro, salido del mismo taller, guárdase en el Museo de Turín (figuras 366 y 369).



FIG. 372.—THIERRY BOUTS.
LA SENTENCIA
DEL EMPERADOR OTHON.
(Museo de Bruselas).
(Cliché Hanfstaengl, Munich).

ura 368), que imitó con felicidad su discípulo Gerardo de Harlem (Geertgen), en un cuadro adquirido por el Louvre en 1902. A estos holandeses hay que agregar un pintor de Harlem, discípulo ó condiscípulo de Ouwater, Thierry Bouts (1410-1475), que vivía en Lovaina, hacia 1459. Este pintor estaba dotado de un temperamento vigoroso, hasta brutal, que llevó el realismo hasta los límites de la fealdad, y la energía de su paleta hasta la crudeza. Sus mejores obras, como la *Sentencia de Othon*, en Bruselas, son de una intensidad de tono y de expresión sorprendente, si bien mejor dibujadas que compuestas (figuras 370 y 372). Entre 1435 y 1464, un maestro de Tournai, Roge-

Durante la estancia de los Van Eyck en La Haya, debieron tener discípulos; uno de ellos es quizá Alberto Van Ouwater, autor de una obra maestra, la *Resurrección de Lázaro*, en el Museo de Berlín (figura



FIG. 373.—JACQUES DARET?,
LLAMADO
EL MAESTRO DE FLÉMALLE.
LA VIRGEN Y EL NIÑO.
(Museo de Francfort).
(Cliché Bruckmann, Munich).

rio de la Pasture (en flamenco Van der Weyden), trabajaba en Bruselas. Es dudoso que fuese discípulo de los Van Eyck; si en todo caso existe alguna semejanza con éstos, es en la técnica; en lo demás, es un genio diferente y aun opuesto á éstos. Allí en donde los Van Eyck buscan la grandeza llena de calma y serenidad, Van der Weyden tiende á lo patético. Poseyó el sentimiento religioso y dramático, el gusto por las líneas sinuosas, más bien torcidas y dislocadas, que expresan las fuertes emociones del alma. Su *Descendimiento de la Cruz*, en El Escorial, del cual hay una buena copia hecha

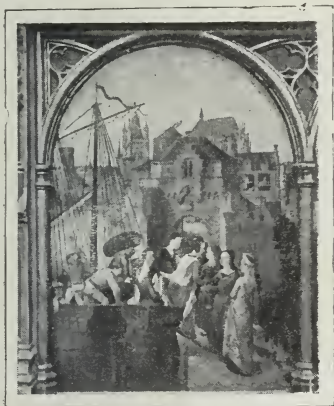


FIG. 375.—H. MEMLING.

LLEGADA

DE SANTA ÚRSULA Á ROMA.

Relicario de Santa Úrsula en el Hospital de Brujas.

pulo de Van der Weyden, Jacques Daret, conocido hasta hace poco con el nombre del *Maestro de Mérode* ó de *Flémalle* (1), del cual existe una pintura de primer orden en Francfort (fig. 373).

(1) Debidos estos nombres: el uno á una colección belga, y el otro, á una Abadía Walona, que poseen cuadros de su mano. La identidad de este artista con Jacques Daret es probable, pero no probada.



FIG. 374.—SIMÓN MARMION.

EL OBISPO GUILLERMO FILLATRE OFRECE EL LIBRO A FELIPE EL BUENO.

Miniatura de un manuscrito conservado en la Biblioteca de San Petersburgo.

por Miguel Coxeyen, es una de las obras maestras del arte (figura 371); otras pinturas de su mano existen en el Hospital de Beaune, en Munich y en Berlín.

De 1450 á 1490, la escuela neerlandesa ó flamenca llegó á su apogeo, produciendo una larga serie de obras maravillosas. En primer término está un condiscípulo



FIG. 376.—HUGO VAN DER GOES.
LA NATIVIDAD.

(Museo de los Oficios, Florencia. — Cliché Alinari).

rencia, y de la cual los italianos Lorenzo di Credi y Ghirlandajo se apresuran á copiar algunos motivos (fig. 376). Por último, de 1468 á 1489 se desarrolla la serie de hermosas obras de Memling, retratos y grandes composiciones religiosas (figs. 375 y 377). ¿Hay algo más seductor en todo el dominio de la pintura que el *Arca de Santa Ursula*, en Brujas? ¿Qué retratos sino los de Van Eyck son superiores á los de Memling? Fué éste verdaderamente el Rafael del arte flamenco, el hombre que reunió todos los dones más llenos de encanto de su escuela, con exclusión de los que eran rudos y brutales. Menos maestro de la línea expresiva que Van der Wayden; menos apasionado de la realidad plástica y sólida que Juan Van Eyck, heredero de los miniaturistas más que de los pintores, es el más atractivo, si no el más original, de ese grupo de artistas superiormente dotados. Memling tuvo un heredero en la misma Brujas: fué éste Gerardo David, que floreció de 1488 á 1509. Su obra maes-

(1) Esta obra maestra ha sido adquirida en 1905 para el Museo de Berlín.

Luego viene Simón Mar-
mion, de Amiens, que
hacia 1455 pintó la *Vida
de San Bertino* (en el
castillo de Wied) (1), é
iluminó con miniaturas
de un gusto refinado el
manuscrito titulado las
*Grandes Crónicas de
Francia*, ofrecido á Feli-
pe el Bueno (fig. 374).
Hacia 1470, el zelandés
Hugo Van der Goes eje-
cutó para Tomás Portina-
ri, agente de los Médicis
en Brujas, una colosal
Natividad que Portinari
donó al hospital de Flo-



FIG. 377.—H. HEMLING.
RETRATO.

DE MARTÍN VAN NEUWENHOVEN.
Hospital de San Juan, Brujas.

tra es una Virgen en medio de Santos que se guarda en Rouen (fig. 378); obsérvase en esta obra, al lado de un retorno voluntario



FIG. 378.—GERARDO DAVID.
LA VIRGEN RODEADA DE SANTOS
(Museo de Rouen).
(Cliché Petitou, Rouen).



FIG. 379.—QUINTÍN METSYS.
EL CAMISTA Y SU MUJER.
(Museo del Louvre).

á los tipos de los Van Eyck, la huella de la creciente influencia italiana. Tampoco faltan éstas en la obra del maestro de Amberes, Quintín Metsys (1466-1530), si bien domina aún la tradición de Van der Weyden en su *Descendimiento de la Cruz*, de Amberes; en la *Santa Ana*, de Bruselas (fig. 380), y en la cabeza de la Virgen en oración, de Londres; Metsys, realista y satírico á lo mejor (fig. 379), inclinóse un tanto del lado idealista, pero no trató de falsificar á los italianos.

Desgraciadamente, la gloria de Leonardo de Vinci, de Rafael y de Miguel Angel, suscitó la emulación de los flamencos. Hombres dotados de admirables cualidades como Juan Gossaert, de Mabuse, y Bernardo Van Orley, emprendieron el viaje á Italia, y regresaron á su país llevando un estilo que se asociaba mal con el que habían recibido de sus maestros (fig. 382). Es



FIG. 380.—QUINTÍN METSYS.
LA VIRGEN Y SANTA ANA.
(Museo de Bruselas).
(Cliché Hanfstaengl, Munich).



FIG. 381.—JERÓNIMO VAN AKEN (EL BOSCO).
EL JUGLAR.
(Museo Municipal de Saint-Germain-en-Laye).
(Cliché Lévy et fils, Paris).

virtiéronse con jocosidades y sátiras, pintaron al pueblo y trabajaron para él. Estos realistas, llenos de ingenio y de carácter local, Jerónimo Bosch (fig. 381) y Breughel el Viejo, abrieron el camino

inútil el insistir sobre esas obras híbridas, aun cuando sean con frecuencia seductoras, en las que el idealismo italiano, la imitación de lo antiguo y el realismo flamenco se yuxtaponen, sin fusionarse. Toda la segunda mitad del siglo XVI es del dominio de estos italianistas, que al menos tuvieron el mérito de preparar el advenimiento de Rubens. Al lado de ellos, y como reacción, otros flamencos siguieron una senda completamente opuesta: di-



FIG. 382.—JUAN GOSSAERT,
LLAMADO DE MABUSE.
LA VIRGEN Y EL NIÑO.
(Museo de Berlín).
(Cliché Haufstaengl, Munich).



FIG. 383.—NICOLÁS FROMENT
DE AVIÑÓN.
LA ZARZA ARDIENDO.
Catedral de Aix.
(Cliché Neurdein).

á los pequeños maestros holandeses del siglo xvii, que habían de elevar la pintura de género á la altura del gran arte.

Esta tendencia á poetizar la realidad, más que á realizar un ideal convencional, se nota, por otra parte, en toda la historia del arte flamenco. Los pintores estaban muy obligados á pintar cuadros religiosos, vírgenes, ángeles, mártires, puesto que sus clientes se los pedían; pero, ¡cómo se percibe, aun en el mismo Memling, que hubieran preferido pintar otra cosa! Lo que más les interesaba, lo que estudiaban y expresaban con más amor eran las figuras de los donantes, las telas hermosas, las lejanías de los paisajes. Nunca son tan grandes como cuando consiguen evitar la obsesión de la tarea impuesta. Un solo pintor es la excepción de esto, Van der Weyden, si bien sabemos que recorrió Italia y estuvo bastante tiempo en Ferrara. Hijo de Tournai, fué el único místico entre tantos pintores que trataron en sus obras asuntos piadosos.

La rama francesa del arte flamenco en el siglo xv presenta un aspecto análogo, salvo que la tendencia realista se halla moderada felizmente por el gusto francés, lleno de sobriedad y elegancia (1). Al final del siglo xiv, París era un centro artístico de primer orden. Hacia 1410, las desgracias de la Monarquía dispersaron á los artistas hacia la Borgoña, la Turena y la Provenza. El Papado, establecido en Aviñón desde 1309, había creado en esta última ciudad un nuevo hogar del arte italiano, en torno del cual nació una escuela local, cuya obra maestra es la *Piedad* de Ville-neuve (1470, hoy en el Louvre). En la corte del rey Renato de Anjou (1417-1480), que habitó en la Provenza luego de haber perdido Nápoles y Sicilia, trabajaba Froment de Aviñón, autor del cuadro *La zarza ardiendo*, de la Catedral de Aix (fig. 383). En la época de Carlos VII y de Luis XI vivió en Francia un gran artista, Juan Fouquet (1415-1485), que estuvo en Italia hacia 1445 y luego en Tours. París y Berlín poseen de él algunos retratos de primer orden; Chantilly guarda una admirable serie de 40 miniatu-



FIG. 384.—J. FOUQUET.
LA ADORACIÓN
DE LOS REYES MAGOS.
(*Miniatura*
en el Museo Condé, Chantilly).
(Cliché Braun, Clément y C.^a).

(1) Es lo que Courajod llamó el «seguro del estilo francés».

ras pintadas por el año 1455 para el *Libro de horas* de Esteban Chevalier (fig. 384). Los elementos decorativos de esos cuadros son en parte italianos, pero el sentimiento es muy francés, algo como

de Van Eyck, pero más delicado. El colorido es fino, pero sin brillantez, y algunas veces está falto de armonía. La escuela de Bourbonnais, que ahora comenzamos á conocer, se formó bajo la influencia de la turenesa y provenzal. Un gran cuadro de la Catedral de Moulins, atribuído algunas veces á Juan Perréal, pintor de Carlos VIII, revela,



FIG. 385.—MAESTRO FRANCÉS, QUIZÁ JUAN PERRÉAL.
LA VIRGEN Y EL NIÑO JESÚS,
PEDRO II DE BORBÓN Y ANA DE BEAUJEU.
Triptico de la Catedral de Moulins.
(Cliché Neurdein).

al lado de influencias italianas, un gusto indígena por la gracia un poco coquetona, las coloraciones pálidas y delicadamente matizadas (fig. 385). El mismo pintor es el que hizo un cuadro aún más



FIG. 386.—F. CLOUET.
RETRATO
DE ENRIQUE II.
(Museo del Louvre).



FIG. 387.—ESCUELA DE FONTAINEBLEAU.
DIANA Y SUS NINFAS.
(Museo de Rouen.—Cliché Petiton, Rouen).

notable que éste, una *Natividad* en el episcopado de Antun, cuyo fondo revela la imitación de Van der Goes (fig. 376).

Juan y Francisco Clouet, de origen holandés, ejecutaron, desde

Francisco I á Enrique III, numerosos retratos al óleo y al lápiz, en los que la ligereza del toque, la sabia precisión de los trazos y el desprecio por los detalles inútiles, presagian ya las cualidades del espíritu clásico, tal como principiara á desenvolverse en Francia en el siglo XVII (fig. 386). Esos hermosos retratos, poco trabajados, muy sobrios y al mismo tiempo de una fina psicología, parecen *hechos de nada*, como las tragedias de Racine. Si los italianos llamados á Francia, Rosso y el Primaticcio (1531-1532) introdujeron sobre todo los defectos de la escuela de Miguel Angel, sus imitadores, que formaron la escuela de Fontainebleau, continuaron siendo siempre más franceses que italianos. Hállase la prueba de ello en los cuadros de esa escuela, bien representada en el Louvre y en Rouen (fig. 387). Este arte habla una lengua italiana, pero con un marcado acento francés.

En el dominio de la escultura, el italianismo se insinuó inmediatamente en la decoración para invadir luego el dominio de la gran escultura (relieves y estatuas); pero aun entonces, y hasta el final del siglo XVI, el elemento francés coexiste con el italiano en Mi-



FIG. 389.
GERMÁN PILON.
LAS TRES GRACIAS.
(Museo del Louvre).

encantadoras del Renacimiento franco-italiano (figs. 390 y 391). Son esas esculturas decorativas, pero los retratos del tiempo, sobre todo las estatuas orantes de los sepulcros, continúan aún la



FIG. 388.
MIGUEL COLOMBE.
LA TEMPLANZA.
Figura colocada
en uno de los ángulos
de la tumba
de Francisco II
de Bretaña.
(Catedral de Nantes).

guel Colombe, muerto en 1512, con Germán Pilon y Bartolomé Prieur, contemporáneos de Catalina de Médicis y de Enrique IV (figs. 388 y 389). El más italiano, y al mismo tiempo el dotado quizá con mejores cualidades de temperamento de entre esos artistas, fué Juan Goujon, cuyas *Ninfas* de la fuente de los Inocentes en París (1550), y la puerta del Louvre, que conserva su nombre, deben contarse entre las obras más

tradición de los imagineros franceses. El arte francés jamás llegó á italianizarse por completo, ni aun bajo el reinado de Luis XIV; la historia de las resistencias nacionales contra la influencia extranjera continúa á través de todo el siglo XVII y prepara el advenimiento de la escuela verdaderamente francesa del siglo XVIII.



FIG. 390.—JUAN GOUJON.
RELIEVE DE LA FUENTE
DE LOS INOCENTES
EN PARÍS.
(Cliché Giraudon).

Holanda el desarrollo del arte familiar. Muerto á los treinta y nueve años de edad, Lucas de Leyde fué un artista de grandes vuelos. Jacobo Cornelisz, en Amsterdam, y Jan Van Scorel, en Utrecht, fueron igualmente pintores hábiles, menos accesibles que sus contemporáneos flamencos, á las influencias del otro lado de los Alpes, que son casi siempre perniciosas á los hombres del Norte. Holanda, defendiendo la causa de la Reforma y rompiendo con Roma, conservó en una cierta medida su originalidad artística antes de conquistar su independencia. Verdad es que esto lo consiguió á fuerza de crueles sacrificios, pero en cambio recibió el premio de su valen-

Á comienzos del siglo XVI se formó en Holanda una escuela de pintura con caracteres propios. Fué el centro Leyde, en donde trabajó Cornelio Engelbrechtsen († 1533), maestro de Lucas de Leyde (1494 1533). Pocos cuadros existen de este pintor en la actualidad, y de los cuales el más importante es el *Juicio final*, del Museo de Leyde, pero en cambio poseemos de este maestro más de doscientos grabados, que sostienen la comparación con los de Durero (figura 392). Su gusto por las escenas rústicas y cómicas, la audacia y la facilidad de su buril, anuncian en



FIG. 391.—JUAN GOUJON.—DIANA.
(Museo del Louvre).

tía en el siglo XVII, cuando dió al mundo un héroe del arte, muy holandés y á la vez muy humano, Rembrandt.

BIBLIOGRAFÍA.—L. COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, tomo II, París, 1901 (los orígenes del Renacimiento, el arte borgoñón, la influencia del arte del Norte sobre Italia); L. COURAJOD, y F. MARCOU, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, París, 1892; L. GONSE, *La Sculpture française depuis le XIV^e siècle*, París, 1895.

CROWE y CAVALCASELLE, *Les anciens peintres flamands*, traducción francesa, 2 volúmenes, Bruselas, 1862-1863 (traducción alemana por A. SPRINGER, Leipzig, 1875); A. MICHELIS, *Histoire de la Peinture flamande*, 10 volúmenes, París, 1865-1874; *L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France*, París, 1877; A.-J. WAUTERS, *La Peinture flamande*, París, 1882; C. DEHAISNES, *L'Art chrétien en Flandre*, Douai, 1800; *Histoire de l'Art dans la Flandre avant le XV^e siècle*, 2 volúmenes, Lille, 1886;

A. DARCEL, *L'Art dans les Flandres avant le XV^e siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887, tomo I, página 158); E. MÜNTZ, *Les Influences classiques dans les Flandres au XV^e siècle* (*ibid.*, 1808, tomo I, páginas 280 y 472); M. FRIEDLENDER, *Meisterwerke der niederländischen Malerei*, Munich, 1903; J. WEALE. *The early painters of the Netherland* (*Burlington Magazine*, 1903, tomo I, página 41); F. GEVAERT, *La Renaissance Septentrionale*, Bruselas, 1905; H. HYMANS, *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges*, París, 1902; R. FRY, *The exhibition of early flemish art at Bruges* (*The Athenaeum*, 13 y 20 de septiembre de 1902; véase *Rev. archéol.*, 1903, tomo I, página 70) (1); G. HULIN, *Catalogue critique de l'Exposition de Bruges*, Brujas, 1902 (véase *Revue archéol.*, 1903; tomo I, página 110; 1903, tomo II, página 310); E. MALE, *Le renouvellement de l'Art par les Mystères* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, tomo I, página 80).

P. DURRIEU, *L'Exposition des Primitifs français* (*Revue de l'Art*, 1904, tomo I, página 82); BOUCHOT, *el mismo asunto*, París, 1905 (con 100 láminas); R. FRY, *el mismo asunto* (*Burlington Mag.*, 1904, tomo I, página 270); BOUCHOT, DELISLE, etcétera, *Exposition des Primitifs français au Louvre*, París, 1904; R. DE LASTEYRIE, *Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin* (*Monument Piot*, tomo III, página 71), DELISLE, *Les Heures du duc de Berry* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1884, tomo I, página 401); A. DE CHAMPEAUX y P. GAUCHERY, *Les Arts à la cour du duc de Berry*, París, 1894 (véase B. PROST, *Gazette des Beaux-Arts*, 1895; tomo II, página 254, y, sobre las obras de esta escuela. H. BOUCHOT y S. REINACH, *ibid.*, 1904, tomo I, página 1 y 55); P. DURRIEU, *Les très riches Heures du duc de Berry*, París, 1904; A. DE CHAMPEAUX, *Le Duc de Berry et l'Art italien* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888, tomo II, página 409); *L'ancienne Ecole de peinture de la Bourgogne* (*ibid.*, 1898, tomo I, página 36); A. FERRAULT-DABOT, *L'Art en Bourgogne*, París, 1894 (véase LEPRIEUR, *Repertorium*, 1895, página 383); A. KLEINCLAUSZ, *Claux Sluter* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, tomo I, página 121, París, 1905); *L'Art funéraire de la Bourgogne* (*ibid.*, 1901, tomo II, página 441; 1905, tomo II, página 26).

J. HELBIG, *La Sculpture au pays de Liège*, Lieja, 1800; *La Peinture au pays de Liège*, Lieja, 1903; F.-G. CREMER, *Studien zur Geschichte der Oelfarbertechnik*, Düsseldorf, 1895; P. DURRIEU, *Les Débuts des Van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, tomo I, página 1; el Libro de horas de Turin); L. KEMMERER, *Hubert und Jan Van Eyck*, Bielefeld, 1898; W.-H. WEALE, *Hubert Van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901,



FIG. 392.—LUCAS DE LEYDE.
TENTACIÓN DE SAN ANTONIO
(GRABADO).

(WERMANN, *Malerei*, tomo II.
Seemann, editor).

(1) En la lección que precede se han tomado bastantes datos de estos artículos.

tomo II, página 474); M. DVORAK, *Das Rätsel der Kunst der Van Eyck*, Viena, 1904; K. VOLL, *Die Werke des Jan Van Eyck*, Strasburgo, 1900; W. BODE, *Le Retable de l'Agneau* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, tomo I, página 211; véase J. SIX, *ibid.*, 1904, tomo I, página 177).

J.-A. WAUTERS, *Rogier van der Weyden*, Bruselas, 1856; L. METERLINCK, *Rogier van der Weyden et les maigiers de Tournai*, Bruselas, 1901; *Rogier sculpteur* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, tomo II, página 265); M. FRIEDLENDER, *Bildniss des Meisters von Flemalle* (*Jahrbücher* de los Museos de Berlín, 1902, página 17); H. VON TSCHUDI, *Der Meister von Flemalle* (*ibid.*, 1898, página 8); A. WAUTERS, *Hugo van der Goes*, Bruselas, 1872; E. MICHEL, *Le Triptyque d'Hugo van der Goes* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896, tomo I, página 361); W. BODE, *Die Anbetung der Hirten von H. van der Goes* (*Jahrbücher* de los Museos de Berlín, 1903, página 90); C. DEHAISNES, *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion*, Lille, 1892; *L'Art à Amiens vers la fin du moyen âge*, Brujas, 1890; E. VAN EVEN, *Thierry Bouts*, Lovaina, 1864; L. KEMMERER, *Memling*, Bielefeld, 1889; W. H. WEALE, *Hans Memling*, Londres, 1901 (el mismo asunto en francés, Brujas, 1903); F. BOCK, *Memlingstudien*, Düsseldorf, 1900 (véase *Repertorium*, 1900, página 416); G. SERVIERES, *Le Polyptyque de Memling à Lubeck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, tomo I, página 119); E. DE BODENHAUSEN, *G. David*, Munich, 1905; M. FRIEDLENDER, *Geertgen tot S. Jans* (*Jahrbücher* de los Museos de Berlín, 1903, página 63); C. BENOIT, *La Résurrection de Lazare par Gérard de Harlem* (*Monum. Piot*, tomo IX, página 73); H. HYMANS, *Quentin Matsys* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888, tomo I, página 1); C. BENOIT, *Jean Mostaert* (*ibid.*, 1890, tomo I, página 265); M. GOSSART, *Jean Gossart de Maunbeuge*, Lille, 1903; A. WAUTERS, *Bernard van Orley*, Paris, 1893; H. DOLLMAYR, *Hieronymus Bosch* (*Jahrbücher* de los Museos de Viena, 1898, página 284); L. METERLINCK, *Une Œuvre inconnue de Jérôme Bosch* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900, tomo I, página 68); H. HYMANS, *Breughel le Vieux* (*ibid.*, 1890, tomo I, página 361); BASTELAER, y DE LOO, *P. Breughel*, Bruselas, 1906.

G.-F. WARNER, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, Londres, 1899 y siguientes (facsimil en colores); R. BEER, *Die Miniatureausstellung in Wien* (*Kunst und Kunsthandwerk*, Viena, 1902, página 285); H. MARTIN, *Les Miniaturistes français*, París, 1906; P. DURRIEU, *Un grand Enlumineur parisien du XV^e siècle, Jacques de Besançon*, Paris, 1892; S. REINACH, *Un Manuscrit de Philippe le Bon à Saint-Petersbourg* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, tomo I, página 265; véase *Monuments Piot*, tomo XI); P. DURRIEU, *Histoire du bon roi Alexandre* (*Revue de l'Art*, 1903, tomo I, página 40; miniaturas de PH. DE MAZEROLLES); AUG. SCHESTAH, *Die Chronik von Jerusalem* (*Jahrbücher* de los Museos de Viena, 1899, página 195 (manuscrito iluminado para Felipe el Bueno); J. DESTREE, *Les Heures de N.-D. dites de Hennessy*, Bruselas, 1890; P. DURRIEU, *A. Bouing et les Peintres du bréviaire Grimani* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891, tomo I, página 353); G. PAWLOWSKI, *Le Livre d'Heures d'Alexandre Borgia* (*ibid.*, 1891, tomo I, página 511); L. KEMMERER, *Ahnenerihen aus dem Stammbaum des portugiesischen Königshausen* (miniaturas flamencas en el British Museum), Stuttgart, 1903 (véase WEALE, *Burlington Magazine*, 1903, tomo II, página 321).

H. CURMER, *Les Evangiles*, París, 1864 (cromos tomados de miniaturas del siglo XV); *Œuvre de Jean Fouquet*, París, 1865 (cromos); H. BOUCHOT, *Jean Fouquet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, tomo II, página 273); P. LEPRIEUR, *Jean Fouquet* (*Revue de l'Art*, 1897, tomo I, página 25); G. LAFENESTRE, *Jean Fouquet* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 de enero de 1902); M. FRIEDLENDER, *Die Votivtafel des Etienne Chevalier von Fouquet* (*Jahrbücher* de los Museos de Berlín, 1897, página 206); F. GRUYER, *Etienne Chevalier et saint Etienne par Fouquet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, tomo I, página 89); *Les Quarante Fouquet* (de Chantilly), París, 1900; E. MICHEL, *Les Miniatures de Fouquet à Chantilly* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, tomo I, página 214); P. DURRIEU, *Miniatures inédites de Fouquet* (*Mém. de la Soc. des Antiquaires*, 1900, tomo LXI, página 105); P. DURRIEU y J.-J. MARQUET de VASSELOT, *Les Manuscrits à miniatures des Héroïdes d'Ovide* (*L'Artiste*, mayo-junio de 1894; continuación de la escuela de Fouquet en Tours).

L. DE LABORDE, *La Renaissance à la Cour de France*, 2 volúmenes, París, 1850 y 1855; E. MÜNTZ, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, París, 1885; H. LEMONNIER, *Les guerres d'Italie* (tomo V de *l'Histoire de France*, dirigida por Lavisse), París, 1902; L. DIMIER, *French painting in the XVI^e Century*, Londres, 1904; P. MANTZ, *La Peinture française du IX^e au XVI^e siècle*, París, 1898; C. BENOIT, *La Peinture française à la fin du XV^e siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, tomo II, página 80 y 318; 1902, tomo I, página 65); G. LAFENESTRE, *La Peinture Française du XV^e siècle* (*ibid.*, 1900, tomo II, página 377; 1904, tomo I, página 353); P. GÉLIS-DIDOT, *La Peinture décorative en France, du XI^e au XVII^e siècle*, 2 volú-

menes, París, 1801; H. LAFFILLÉE, *La Peinture murale en France avant la Renaissance*, París, 1904; M. POËTE, *Les Primitifs parisiens*, París, 1904; J. DÉCHELETTE y E. BRAS-SART, *Les Peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance en Forez*, Mont-brison, 1900; L. DE FRACY, *Histoire et Description des Tapisseries de l'Eglise Cathédrale d'Angers*, Angers, 1896 (extr. de la *Revue de l'Anjou*).

G. LAFENESTRE, *Nicolas Froment (Revue de l'Arts, 1897, tomo II, página 305)*; L. DEHAISNES, *La Vie et l'Œuvre de Jean Bellegambe*, Lille, 1890 (véase *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, tomo I, página 514); R. MAULDE DE LA CLAVIERE, *Jean Perréal, dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII*, París, 1896; E. MALE, *Jean Bourdichon (Gazette des Beaux-Arts, 1902, tomo I, página 185; 1904, tomo II, página 441)*; H.-J. HERMANN, *Ein unbekanntes Gebetbuch von Jean Bourdichon (Beiträge zur Kunstgeschichte Wickhoff gewidmet, Viena, 1903, página 46)*.

H. HAVARD, *La Peinture hollandaise*, París, 1882; F. DÜLBERG, *Die Leydener Malerschule*, Berlín, 1899 (véase *Repertorium*, 1899, página 328); TH. VOLBEHR, *Lucas von Leyden*, Hamburgo, 1888.

F. DIMIER, *Le Primatice*, París, 1902; E. MÜNTZ, *L'Ecole de Fontainebleau et le Primatice (Gazette des Beaux-Arts, 1902, tomo II, página 152)*; H. BOUCHOT, *Le Portrait en France au XVI^e siècle (Gazette des Beaux-Arts, 1887, tomo II, página 108)*; *Les Clouet et Corneille de Lyon*, París, 1892; F. WICKHOFF, *Die Bilder weiblicher Halbfiguren (Farkhücher de los Museos de Viena, 1901; véase Chronique des Arts, 1902, página 240)*.

ST. LAMI, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole française jusqu'à Louis XIV*, París, 1898; M. DE VASSELLOT, *Antoine le Moiturier (Monuments Piot, tomo III, página 247)*; R. KOEHLIN y M. DE VASSELLOT, *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e siècle*, París, 1901 (véase *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, tomo I, página 260); E. THIOILLIER, *Sculptures foréziennes de la Renaissance (ibid., tomo I, página 496)*; P. VITRY, *Michel Colombe et la Sculpture française de son temps*, París, 1901 (véase DEHIO, *Repertorium*, 1903, página 247; LEFEVRE-PONTALIS, *Bull. monumental*, 1902, página 111); L. PALUSTRE, *Germain Pilon (Gazette des Beaux-Arts, 1894, tomo I, página 1)*; H. JOUIN, *Jean Goujon*, París, 1906.

L. BOURDERY y E. LACHENAUD, *Léonard Limosin*, París, 1897; EDM. BONNAFFÉ, *Lés Faïences de Saint-Porchaire (Gazette des Beaux-Arts, 1895, tomo I, página 277)*; P. BURTU, *Bernard de Palissy*, París, 1886; C. DUPUY, *Bernard de Palissy*, Poitiers, 1902; H. HAVARD, *Histoire de l'Orfèvrerie française*, París, 1896; E. MOLINIER, *L'Orfèvrerie religieuse du V^e à la fin du XV^e siècle*, París, s. f.; J. GUIFFREY, *La Tapisserie, son histoire depuis le moyen âge jusqu'à nos jours*, Tours, 1886; E. GARNIER, *Histoire de la Verrerie et de l'Emallerie*, Tours, 1886.



LECCIÓN VIGÉSIMA

EL RENACIMIENTO ALEMÁN

Carácter nacional del arte alemán.—La escuela de Praga.—El maestro Guillermo de Colonia.—Esteban Lochner: su cuadro *La Adoración de los Reyes Magos*.—El Maestro del Altar de San Bartolomé y otros artistas anónimos de esta escuela.—Carencia de refinamiento en el arte alemán.—La escultura germánica y su influencia en la pintura.—La escuela de Suabia.—Martín Schongauer.—La escuela de Augsburgo.—La escuela de Nuremberg.—Alberto Durero y sus discípulos.—Holbein.—Lucas de Cranach.—La escuela de la Alsacia.—Matías Grünewald.—Hans Baldung Grien.—Joos Von Cleve.—Bartolomé Bruyn.—Extinción del arte nacional en Alemania.

EL arte italiano soñó en la belleza y realizó su sueño. El arte flamenco enamoróse de la verdad y casi llegó á igualar á la Naturaleza. El arte alemán sólo alcanzó, por excepción, la belleza y la verdad, pero supo expresar con una fidelidad, en ocasiones



FIG. 393.—ESTEBAN LOCHNER.—LA ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS.
Catedral de Colonia.

(WERMANN, *Malerei*, tomo II.—Scemann, editor).

brutal, el carácter del pueblo alemán en vísperas y pasada la Reforma.

La primer escuela de pintura alemana que conocemos floreció en Praga, hacia 1360, bajo el reinado del emperador Carlos IV, que llevó de Italia á Bohemia al pintor modenés Tommaso. Poco más tarde, en 1380, encontramos en Colonia al maestro Wilhelm,

alabado por los cronistas de la época. Tras Wilhelm apareció Esteban Lochner, natural de los alrededores de Costanza, que terminó hacia 1435, viviendo todavía Juan Van Eyck, la obra más importante de la pintura alemana en la Edad Media, el famoso cuadro de la Catedral de Colonia, representando *La Adoración de los Reyes Magos* (fig. 393). Lochner ha sido llamado el Fray Angélico alemán; su pintura es sentimental, devota, risueña; sus personajes son niños mofletudos y sonrosados, bastante serios y que van con regularidad á la iglesia. En 1435, los Van Eyck ya eran célebres, sin que por eso se note la huella de su influencia en este cuadro de la Catedral de Colonia; el arte de Lochner deriva del de las miniaturas de los manuscritos, proba-

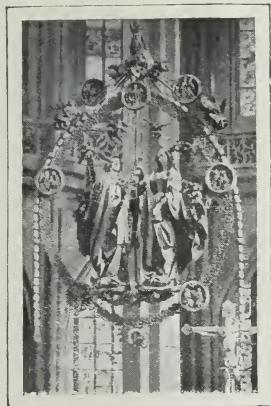


FIG. 395.—VEIT STOSS.
LA SALUTACIÓN ANGÉLICA.
Iglesia de San Lorenzo,
Nuremberg.

blemente de las producidas por los artistas flamencos que trabajaban, hacia fines del siglo XIV, en Flandes, Borgoña y París. Una nueva tendencia realista se dió á conocer hacia 1460 en la numerosa serie de los cuadros de Colonia. Es posible que un discípulo de Bouts fundase en esta ciudad un taller que prosperó. En adelante, aun conservándose perfectamente alemana por sus defectos, la escuela de Colonia, que vivió hasta mediados del siglo XVI, no es más que una rama renana del arte flamenco. Los dos maestros más imitados fueron Bouts y Van der Weyden. En este último se inspiró el maestro, todavía desconocido, al que se debe el magnífico cuadro del Louvre el *Desprendimiento de la Cruz*; se le llama, á causa de una de sus obras conservada en Munich, el *Maestro del Altar de San Bar-*

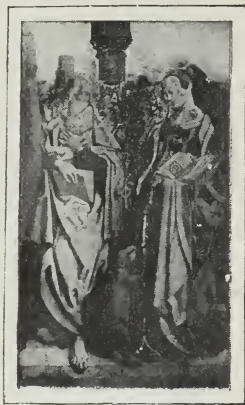


FIG. 394.—ESCUELA
DE COLONIA
(MAESTRO LLAMADO
DEL ALTAR
DE SAN BARTOLOMÉ).
SANTA COLOMA
Y SAN ANDRÉS.
(Museo de Maguncia).

tolomé (fig. 394). En general, esta escuela, tan rica en cuadros, es muy pobre en nombres; se les llama el *Maestro de la Pasión de Lyversberg* (antiguo propietario de una serie de cuadros), el *Maestro de la vida de la Virgen, de la Santa Familia (heilige Sippe)*, etc.

No sólo en Colonia, sino en todos los países alemanes, la pintura se inspiró en el arte de Flandes. Pero las condiciones políticas y sociales en Alemania no eran propicias al florecimiento de un arte delicado. No existían ricos Mecenas, como en Flandes ó en Italia; el país estaba atrasado y las costumbres eran groseras. Gran número de principillos, civiles ó eclesiásticos encargaban cuadros, queriendo verse servidos

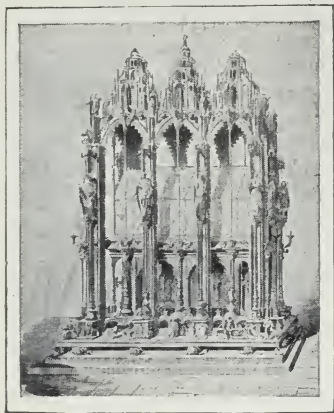


FIG. 396.—PEDRO VISCHER.
LA TUMBA DE SAN SEBALDO.
Iglesia de San Sebald, Nuremberg.
(LÜBKE, *Plastik*.—Seemann, editor).

sin tardanza; los pintores, ayudados por sus discípulos, trabajaban demasiado aprisa. Imitaron los colores brillantes de los flamencos, pero sin parecérselos en la finura del toque; la coloración de los cuadros alemanes es cruda y en ocasiones pesada. En vez del paisaje, continuaron empleando durante largo tiempo los fondos de oro, de mayor seducción para los espíritus incultos y de más fácil ejecución; por esta causa la perspectiva aérea tardó en desarrollarse. Pero lo que faltó, sobre todo, á los alemanes del siglo xv y hasta del xvi, fué el gusto y el talento de la elección. Sus composiciones están atestadas de figuras, siendo éstas, con frecuencia, cómicas y de rostros contraídos; en lugar de la belleza y de la fuerza encontramos, ora una insulsez



FIG. 397.—M. SCHONGAUER.
LA VIRGEN Y EL NIÑO.
Catedral de Colmar.



FIG. 398.—ALBERTO DURERO.
RETRATO DEL ARTISTA.
(*Museo de Munich*).
(*Cliché Hanfstaengl, Munich*).



FIG. 399.—ALBERTO DURERO.
RETRATO
DE OSWALDO KRELL.
(*Museo de Munich*).



FIG. 400.—ALBERTO DURERO.
RETRATO
DE JERÓNIMO HOLZSCHUCHER.
(*Museo de Berlin.—Cliché Hanfstaengl*).

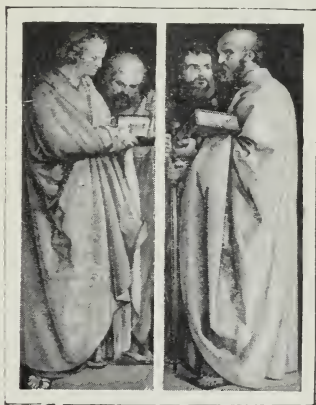


FIG. 401.
ALBERTO DURERO.
LOS CUATRO EVANGELISTAS.
(*Museo de Munich*).



FIG. 402. — ALBERTO DURERO.
LA ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS.
(*Museo de los Oficios, Florencia*).

insípida, ora una penosa tensión del estilo, una afectación casi ridícula en las actitudes y en los gestos. Es un arte de campesinos devotos, sentimental y grosero á la par, que seduce al principio por su sencillez y su verbosidad, pero que bien pronto fatiga por su vulgaridad traviesa ó llamativa. Una pintura alemana, comparada con una flamenca ó italiana de la misma época, parece la obra de un rústico al lado de la de un refinado hombre de letras. Pero

el rústico es un hombre bravo que hace cuanto puede; por eso una de las cualidades de esta pintura inferior es la probidad.

El arte alemán por excelencia fué la escultura en madera, que ilustraron Jorge Syrlin en Ulm y Veit Stoss, muertos, el primero en 1491, y el segundo en 1533 (fig. 395). En Nuremberg, donde trabajó Stoss, floreció el escultor en piedra Adán Krafft, que murió en 1508. Estos maestros continuaron con sano vigor la tradición de los imagineros realistas del siglo xiv. Influyeron en la pintura de su tiempo, más bien que sufrieron el influjo de ella. Fueron los que mantuvieron tan largo tiempo en Alemania la moda de los paños recortados, de pliegues profundos y multiplicados inútilmente, el estilo anguloso y el gusto por el amontonamiento en las composiciones. Pero los tipos de viejos creados por Krafft y los de mujeres creados por Stoss se cuentan entre los más expresivos de la escultura, y sus composiciones re-



FIG. 403. — ALBERTO DURERO.
EL DESCANSO EN EGIPTO
(GRABADO).
(*Gazette des Beaux-Arts*).

cargadas están impregnadas de un sentimiento de piedad, que hace aparecer como frívolas y mundanas las de Italia.

La escuela de Nuremberg también tuvo escultores en bronce, los Vischer, de los cuales el mejor, Pedro Vischer, muerto en 1529, tradujo en metal las concepciones y tipos de los escultores en madera (fig. 396).

Después de la escuela de pintura de Colonia, la primera que tomó incremento fué la de Suabia, cuyo gran maestro es Martín Schongauer, de Colmar (1450-1491). Martín deriva de Rogerio, pero con un dejo de sentimentalismo completamente germánico. Como muchos de los pintores alemanes, que debían suministrar imágenes á los pobres lo mismo que á los ricos, fué grabador en madera y en cobre; sus grabados, de trazo enérgico y bien sentido, son superiores á sus cuadros, de los cuales el mejor es *la Virgen de las Rosas*, en Colmar (fig. 397). Relaciónase con el de Schongauer el arte de Zeitblom de Ulm, muerto en 1517, pintor profundamente religioso y que seduce á pesar de sus incorrecciones.

La escuela de Augsburgo desarrollóse al lado de la de Colmar y de Ulm. Su mejor pintor es Burgkmair, discípulo de Schongauer, que fué á Venecia en 1508, estableciéndose luego en Augsburgo, donde se conservan casi todas sus obras. Otro maestro de Augsburgo, de ingenio poderoso y á menudo vulgar, es Holbein el Viejo, padre del gran Holbein, que en sus últimos cuadros parece romper con el estilo gótico y preparar la emancipación del arte que debía consumir su ilustre hijo.

Nuremberg, asiento de una clase media rica, fué, hacia el año 1500, la Florencia de Alemania, pero una Florencia ruda, más enamorada de la expresión que de la belleza. La escultura en madera produjo en Nuremberg sus obras maestras. El jefe de la escuela de pintura fué Miguel Wohlgemuth, nacido en 1434, artista fecundo, pero mediano, y cuyo mayor título es haber sido maestro de Durero.

La primer mitad del siglo XVI vió florecer en Alemania á dos



FIG. 404. — H. DE KULMBACH.

LA ADORACIÓN
DE LOS REYES MAGOS.

(Museo de Berlín).

(Cliché Hanfstaengl, Munich).

pintores de genio y á otro ricamente dotado: Alberto Durero, Hans Holbein y Lucas Cranach.

Durero (1471-1528) fué tan pensador como artista, por lo que merece figurar en la historia del arte al lado de Leonardo de Vinci y de Miguel Angel (fig. 398). Los italianos decían que hubiese sido

su pintor más grande de haber podido vivir en Roma ó en Florencia. Nacido en Nuremberg, aprendió primero el oficio de platero que ejercía su padre, entrando en 1486 en el taller de Wohlgemuth. En 1490 visitó Colmar, Basilea y Venecia, donde experimentó la in-



FIG. 405.—A. ALTDORFER.
EL NACIMIENTO DE SAN JUAN.
(Museo de Augsburgo).
(Cliché Hanfstaengl, Munich).

fluencia de Mantegna y de Bellini. En 1497 fundó un taller en Nuremberg y adoptó su famoso monograma, una *A* bajo una *D*. A partir de esta época pintó admirables retratos, como el de Oswaldo Krell, en Munich (fig. 399). En 1505 volvió á Venecia para no regresar á Nuremberg hasta 1507. Entonces fué cuando comenzó su grande y fecunda actividad, no sólo artística, sino también literaria é intelectual.

Nuremberg se había convertido en el centro del humanismo, y Durero era el amigo y el pintor de los humanistas. En 1521 visitó los Países Bajos, donde fué recibido con grandes honores; al regresar de este último viaje fué cuando pintó sus obras maestras, inspiradas seguramente en los Van Eyck, tales como el retrato de



FIG. 406.—HANS HOLBEIN.
LA VIRGEN CON LA FAMILIA
DEL BURGOMAESTRE MEYER.
Castillo Gran-Ducal, Darmstadt.
(Cliché Hanfstaengl, Munich).

Holzschuher en Berlín (fig. 400) y los *Cuatro Evangelistas* de Munich (figura 401). Esta última obra, la más grandiosa de la escuela alemana, «creación de tipos sobrehumanos y supremo esfuerzo hacia la sencillez y la grandeza» (1), parece atestiguar la simpatía del artista por la Reforma que invocaba á los evangelistas para hacer volver al Cristianismo á su antigua ruta.

La arquitectura de las iglesias en Alemania no se prestaba á la pintura mural; Durero no pintó nunca sobre un muro. Se poseen de él unos cuarenta cuadros de caballete y retratos; el más hermoso de estos cuadros es la *Adoración de los Reyes Magos*, en Florencia (fig. 402), obra enérgica, vigorosamente pensada, pero completamente germánica en su desdén por la elegancia. Cuando Durero imitó á la antigüedad, siguiendo el ejemplo de los maestros italia-



FIG. 407.—HANS HOLBEIN.
RETRATO DE ERASMO.
(Museo del Louvre).



FIG. 408.—LUCAS CRANACH.
LA CARIDAD.

(Colección Errera, Bruselas).

contenido, y á la vez una ciencia de la forma, de que sólo eran capaces Leonardo y Miguel Angel. En una época en que el gusto

(1) MAURICIO HAMEL, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, tomo I, página 62.



FIG. 409.—LUCAS CRANACH.
RETRATO DE UN VIEJO.
(Museo de Bruselas).
(Cliché Haufstaengl, Munich).

clásico reinaba sin rival, Goethe escribía con razón: «Cuando se conoce el fondo de Durero, se llega á la persuasión de que por la verdad, la elevación y hasta la gracia no tiene igual más que en los primeros artistas italianos».

Entre los discípulos de Durero, que trabajaron en Nuremberg y en Ratisbona, dos, sobre todo, dieron pruebas de un talento notable: Hans de Kulmbach (fig. 404) y Albrecht Altdorfer (fig. 405).

Holbein (1497-1543), el segundo de los grandes maestros del Renacimiento alemán, era hijo del pintor de Augsburg de quien ya hemos hablado. Viajó como Durero, y aun más que él; se le encuentra en 1515 en Basilea, después en Inglaterra, bajo el reinado de Enrique VIII, donde pintó al rey, su familia, sus

ministros y á muchos miembros de la aristocracia inglesa. Holbein no se parece en nada á Durero. Es el único gran artista alemán que sintió el idealismo.

Su manera no tiene nada de gótica; ignora la devoción y el ascetismo; su fondo de educación germánica se suaviza con una elegancia y una reserva que hacen de él el más francés, más bien que el más italiano de los alemanes. De sus grandes cuadros sólo uno es una verdadera obra maestra: es éste la *Virgen de Darmstadt* (fig. 406), de la que existe una copia holandesa en Dresde, más suave, pero



FIG. 410.—LUCAS CRANACH.
HÉRCULES Y OMFALA.

(Museo de Brunswick.—Cliché Bruckmann, Munich.)

menos expresiva que el original. En esta pintura, cosa nueva en Alemania, el carácter se concilia con la belleza. No conocemos más que por boceto ó copias parciales las importantes composi-

ciones murales pintadas por Holbein en Basilea; su mayor gloria la debe, á juicio de los modernos, al conjunto de sus retratos y grabados. El Louvre posee el más hermoso quizá de estos retratos, el de Erasmo (fig. 407), igual á los de Durero por la seguridad de la pincelada y superior por la libertad de ejecución. Sería necesario citarlos todos, pero nos contentaremos con recordar los de Amerbach, de la mujer é hijos del pintor en el Museo de Basilea, y el del negociante Jorge Gisze, en Berlín. Sus grabados no tienen la profundidad de los de Durero, pero encantan por el ingenio y la invención. La influencia de Holbein se extendió hasta muy lejos, sobre



FIG. 412.—LUCAS CRANACH.
EL JUICIO DE PARIS.
(Museo de Carlsruhe).
(Cliché Bruckmann).



FIG. 411.—CHR. AMBERGER.
RETRATO DE HOMBRE.
(Museo de Brunswick.—Cliché Bruckmann,
Munich).

Holanda y Francia; uno de sus imitadores en Augsburgo, Amberger, fué un retratista vigoroso y de gran penetración (fig. 411).

Lucas Cranach (1472-1553), fundador de la escuela sajona, era un hombre muy distinto de Holbein. A pesar de ser amigo íntimo del príncipe elector de Sajonia, y mantener relaciones con Lutero y Melancthon, cuyos retratos pintó, no tenía nada de pensador ni de refinado. El fondo de su talento es la rusticidad alemana con un ligero baño de literatura y mitología; fué un enamorado de la elegancia, pero á la manera de un campesino enriquecido. Su saber, que se manifiesta en hermosos retratos, parece en sus demás obras algo débil, tanto más cuanto que producía mucho y firmaba con su monograma (el dragón) gran



FIG. 413.—BALDUNG GRIEN.
LA NATIVIDAD.
(Museo de Francfort).
(Cliché Bruckmann, Munich).

sencillez y su falsa elegancia hacen que á su costa ría el espectador con frecuencia (figs. 408 y 410). Pintó también algunos retratos realistas que pueden colocarse entre las obras maestras de la escuela (fig. 409). Como grabador es inferior á Durero y á Holbein, pero más popular é infantil. Su hijo, Lucas el Joven, fué un continuador del arte de su padre, ó mejor dicho, de su industria, inundando Alemania de cuadros hechos á la ligera.

La escuela de Alsacia produjo, en el siglo XVI, un artista eminente, Matías Grünewald, precursor, en su *Crucifixión* de

número de cuadros ejecutados por sus ayudantes. Su tipo de mujer es muy particular, con una frente enorme y ojos oblicuos como las chinas. A diferencia de Durero y de Holbein, representa por su gusto el desnudo, no pintando solamente á Adán y Eva como todos los pintores, sino reproduciendo también las divinidades de la fábula (fig. 412). Nada más ridículo que los desnudos de Cranach, llevando, como la *Venus* del Louvre, un gran sombrero de terciopelo rojo. Su pintura, uniforme y seca, tiene, como su dibujo, algo de leñoso; es tanto más alemán cuanto que hace pensar en el arte nacional, la escultura en madera. En ocasiones, sobre todo en sus ángeles, recuerda mucho á Perugino, del que debió conocer algunos cuadros. Cranach es el más divertido de los pintores, no sólo porque él lo procura así, sino porque su



FIG. 414.—JOOS VON CLEVE.
LA MUERTE DE LA VIRGEN.

(Museo de Munich.—Cliché Bruckmann, Munich).

Carlsruhe, del realismo moderno más intenso y el primero que en Alemania empleó el color, no como un miniaturista, sino como un pintor. Quizá tuvo por discípulo á Hans Baldung Grien, que trabajó en Estrasburgo y cuyas obras, influidas por Durero, le acreditan de dibujante lleno de nervio y buen colorista (fig. 413). La escuela de Colonia cayó cada día más bajo la dependencia de los Países Bajos y de Italia. Un pintor demasiado fecundo, impregnado ya de italianismo, á quien se ha llamado hasta 1898 el pintor de *La Muerte de la Virgen*, se ha revelado últimamente con el nombre de Joos Von Cleve, nacido en Amberes y muerto en 1540 (fig. 414). Este artista distinguido, que trabajó probablemente en Colonia, tuvo por discípulo al último pintor notable de esta ciudad, el retratista Bartolomé Bruyn (fig. 415). Pero, desde la segunda mitad del siglo XVI, puede decirse que ha muerto el arte alemán, ahogado, por una parte, por la imitación italiana, que no produjo más que obras medianas y sin carácter, y víctima, por otra, de las guerras religiosas que devastaron á Alemania, haciendo retroceder su civilización en más de un siglo. Disipada la tempestad, el país quedó empobrecido é interrumpida la tradición nacional. El arte italiano y el francés reinaron sin competidores; luego llegaron por turno el academismo, el neo-helenismo, el rafaelismo y el impresionismo. Todavía hoy, aun contando con grandes maestros, Alemania no posee un arte propio, y el culto que en este país se profesa á los viejos maestros nacionales tiene algo de pesar y hasta de remordimiento.



FIG. 415.—B. BRUYN.
EL HOMBRE DEL CLAVEL.
(Museo de Francfort).
(Cliché Bruckmann, Munich).

BIBLIOGRAFIA.—*Obras citadas* (lecciones duodécima y décimoquinta de LÜBKE, SCHNAASE y WERMANN.—DOHME, BODE, JANITSCHKE, LIPPMAN y LESSING, *Geschichte der deutschen Kunst*, 5 volúmenes, Berlín, 1885-1890; H. JANITSCHKE, *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlín, 1890; G. EBE, *Der deutsche Cicerone*, Leipzig, 1901; W. LÜBKE y M. SEMRAU, *Die Kunst der Renaissance*, Stuttgart, 1903; A. LEHMANN, *Das Bildniß bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer*, Leipzig, 1901.

J. VON SCHLOSSER, *Tommaso von Modena* (*Jahrbücher* de los Museos de Viena, 1898, página 327); A. MARGUILLIER, *Michel Pacher* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1894, tomo I, página 327); L. SCHEIBLER y C. ALDENHOVEN, *Geschichte der Kölner Malerschule*, Lubeck, 1897-1902 (con atlas de 131 fotografías); E. DELPY, *Die Legende von der heiligen Ursula in der Kölner Malerschule*, Colonia, 1901.

P. CLEMEN, *Die rheinische und die westfälische Kunst*, Leipzig, 1903 (escultura); *Meisterwerke westdeutscher Malerei*, Munich, 1905; F. WANDERER, *Adam Krafft*, Nuremberg, 1896 (con láminas); B. DAUN, *Adam Krafft*, Berlín, 1897; *Veit Stoss*, Leipzig, 1906 (véase MICHAELSON, *Repertorium*, 1890, página 395); G. SEEGER, *Peter Vischer der Aeltere*, Leipzig, 1898; C. HEADLAM, *Peter Vischer*, Londres, 1901; E. TÖNNIES, *Tilman Riemenschneider*, Strasburgo, 1900; G. HAGER, *Die Kunstentwicklung Altbayerns (Kongress kathol. Gelehrten)*, Munich, 1901, página 143; E. MÜNTZ, *Syrlin (Gazette des Beaux-Arts)*, 1899, tomo II, página 369).

F. VON REBER, *Schwäbische Tafelmalerei im XIVten und XVten Jahrhundert (Sitzungsberichte der bayerischen Akademie)*, 1894, tomo III, página 343; M. BACH, *Schongauerstudien (Repertorium)*, 1895, página 253; *Bulletin de la Société Schongauer*, 1893-1902, 1 volumen, Colmar, 1903; G. VON TEREY, *Hans Baldung Grien*, Strasburgo, 1898; F. VON REBER, *Hans Multscher von Ulm*, Munich, 1898.

M. THAUSING, *Dürer*, 2 volúmenes, Stuttgart, 1884 (traducido al francés, de la primera edición, por GRUYER, París, 1878); CH. EPIRUSI, *Albert Dürer et ses dessins*, París, 1882; F. LIPPMANN, *Zeichnungen von Albert Dürer*, 4 volúmenes, Berlín, 1883-1890; V. SCHERER, *Dürer*, Stuttgart, 1904 (todas sus pinturas y grabados en fotografía); M. HAMEL, *Dürer*, París, 1904; *Derniers Travaux sur Dürer (Gazette des Beaux-Arts)*, 1903, tomo I, página 50; H. KNACKFUSS, *Dürer*, 6.ª edición, Bielefeld, 1899; A. WEBER, *Dürer*, 3.ª edición, Ratisbona, 1903; L. JUSTI, *Dürers künstlerisches Schaffen (Repertorium)*, 1903, página 447; H. THODE, *Die Malerschule von Nürnberg*, Frankfurt, 1891.

A. WOLTMANN, *H. Holbein und seine Zeit*, 2.ª edición, Leipzig, 1874; P. MANTZ, *H. Holbein*, París, 1879; H. KNACKFUSS, *Holbein, der Jüngere*, 2.ª edición, Bielefeld, 1896; H. STEIN, *Bibliographie de Holbein*, París, 1897; G.-S. DAVIES, *Hans Holbein*, Londres, 1903; A. GOETTE, *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*, Strasburgo, 1897; L. DIMIER, *Les Danses des morts dans l'Art chrétien*, París, 1903; E. HAASLER, *Cristoff Amberger*, Königsberg, 1894.

E. FLECHSIG, *Granachstudien*, Leipzig, 1900 (con un atlas de 120 láminas); M. FRIEDLÄENDER, *Die frühesten Werke Cranachs (Jahrbücher de los Museos de Berlín)*, 1902, página, 228; F. LIPPMANN, *Lucas Cranach, Nachbildung seiner Holzschnitte und Stiche*, Berlín, 1896; SEIDLITZ, *L'Exposition de l'œuvre de Cranach à Dresde (Gazette des Beaux-Arts)*, 1899, tomo II, página 191; H. MICHAELSON, *Lukas Cranach*, Leipzig, 1902; CAMPBELL DODGSON, *Bibliographie de Cranach*, París, 1900; STURGE MOORE, *Altdorfer*, Londres, 1900; F. BOCK, *Die Werke des Mathias Grünewald*, Strasburgo, 1904; J. K. HUYSMANS, *Les Grünewald de Colmar*, París, 1905; E. FIRMENICH-RICHARTZ, *B. Bruyn*, Leipzig, 1891.



LECCIÓN VIGÉSIMOPRIMERA

LA DECADENCIA ITALIANA Y LA ESCUELA ESPAÑOLA

El fenómeno de la decadencia artística.—Sus causas en Italia.—El estilo jesuíta.—El estudio y la admiración de las obras del pasado y las de los grandes artistas del Renacimiento italiano sustituyen al estudio del natural.—Influencia que ejercen sobre Francia y España las escuelas de la decadencia italiana.—Los *Manieristas*.—Los Carracci.—Los frescos del palacio Farnesio.—Albano, Dominiquino, Guido, Guercino.—Tipos religiosos de Guido.—Caravaggio y su escuela.—Pedro de Cortona y Luca Giordano.—La escuela napolitana.—Salvator Rosa y Bernini —Sassoferrato.—Allori.—Carlos Dolci.—Ribera y su influencia en la escuela española.—Morales.—La escuela sevillana.—Herrera.—Zurbarán.—Montañés —Alonso Cano.—Velázquez: supremacía alcanzada en la técnica; culto que se le tributa modernamente; sus relaciones con la Corte española; la significación histórica de sus obras; carácter impersonal de su arte.—Murillo: sus cualidades como colorista; su interpretación del sentimiento religioso español.—Goya.

LA palabra *decadencia*, aplicada al arte, no debe tomarse al pie de la letra. El arte nunca retrocede para volver á su punto de partida; por eso los boloneses no se parecen en nada á los *giottistas*, distinguiéndose de ellos más que de los florentinos de la edad de oro. En realidad, nunca se interrumpe la evolución, aun en el caso en que los artistas creen imitar servilmente á sus predecesores. Pero en ocasiones ocurre que las obras de arte de un país ó de una época despiertan más bien la curiosidad que la admiración. En este caso se encuentran las que los italianos han pro-



FIG. 416.—ANÍBAL CARRACCI.
NEPTUNO Y ANFITRETE.

Palacio Farnesio, Roma.

(WERMANN, *Malerici*, tomo III. — Seemann, editor).

ducido, fuera de Venecia, desde la muerte de Miguel Ángel hasta nuestros días. Las excepciones, algunas de las cuales indicaremos, no impiden que pueda hablarse, desde hace tres siglos, de una

decadencia ó rebajamiento del arte italiano; pero esto no constituye ni una regresión ni un estacionamiento.

Se han asignado diversas causas á este fenómeno entristecedor. Unos lo atribuyen á la pérdida de las libertades de Italia, aplastadas primero bajo la planta de España y luego de Austria; otros alegan la Contra-reforma (1545) que hizo prevalecer una religión excesivamente preocupada por deslumbrar y conmovir. Lo cierto es que el arte italiano del siglo xvii tendió al efectismo, representando gustosamente el arrebató y el éxtasis, las efusiones del sentimentalismo y las torturas físicas de los mártires. Vemos aparecer y multi-



FIG. 417.—DOMINIQUE TINTORÉTO.
ÚLTIMA COMUNIÓN
DE SAN JERÓNIMO.
(Museo del Vaticano).
(Cliché Anderson, Roma).



FIG. 418.—GUIDO RENI.
JESÚS CORONADO DE ESPINAS.
(Museo de Bolonia).
(Cliché Brogi, Florencia).

plicarse motivos nuevos, como los del Cristo y la Virgen pintados de medio cuerpo, los ojos levantados dolorosamente hacia el cielo, exvotos de una piedad vaporosa y enfermiza que desconoció el siglo xv. En lugar de las Venus de Tiziano y de Giorgione ó de las Gracias y Galateas de Rafael, el arte reproduce hasta la saciedad el tipo de la Magdalena penitente, de la que decía Morelli que «era la Venus veneciana traducida al estilo jesuíta». Hay en ella una mezcla desagradable de sensualidad y devoción.

Ciertamente que lo que llamamos, sobre todo en arquitectura, el estilo jesuíta, ejerció una pésima influencia en el dominio de la pintura y la escultura; pero, ¿por qué este estilo, que fué el de Ru-

bens, produjo obras maestras en Flandes y no en Italia? Aquí interviene otra causa de la decadencia del arte, que es la admiración legítima, mezclada de estupefacción, provocada por los grandes maestros del Renacimiento. Se creyó que lo habían dicho todo á la perfección; los artistas estudiaron las obras maestras del pasado más que la Naturaleza, y en este estudio adquirieron una facilidad algo mecánica, de la cual abusaron. Es cierto que en todo tiempo los artistas se han inspira-



FIG. 419.—GUIDO RENI.—LA AURORA.
Palacio Rospigliosi, Roma.

do en sus maestros; pero, en la mayoría de los casos, estos maestros aún vivían; á fines del siglo XVI y en el XVII, se toma por maestros, con exclusión de los otros, á artistas ya fallecidos, como Rafael, Miguel Angel, Tiziano, Corregio, ó á otros más antiguos, como



FIG. 420.—GUERCINO.
SANTA MAGDALENA.
SPOLETO.
(Cliché Alinari, Roma).

los autores de estatuas y relieves de la antigüedad. En Roma, en el siglo XV, estas obras eran relativamente raras; en el siglo XVI, gracias á las excavaciones practicadas por todas partes, se multiplicaron rápidamente, naciendo los primeros Museos en Roma y en Florencia. Como se ve, eran muchas las tiranías que pesaban sobre el arte italiano: la extranjera, la de la Contra-reforma, la de los genios del Renacimiento y la de la antigüedad. Y, sin embargo, como vamos á ver, este arte fué viviente é innovador; produjo en España y Francia ramas fecundas, cuya floración puede decirse que aún dura. Un paseo por el Museo del Luxemburgo basta para convencernos de que los romanos del Imperio y los boloneses del siglo XVII han sido más escuchados en la Francia del siglo XIX, que los griegos de Fidias y los florentinos de Botticelli.

Después de muerto Miguel Angel (1564) comienza un primer período de imitación desordenada, el de los *amanerados*, que duró hasta el fin del siglo. Un pintor de Amberes, Denis Calvaert, vino

á fundar una escuela en Bolonia, que fué desde entonces, 1575 próximamente, lo que habían sido Florencia y Roma, el centro más activo del arte italiano. Luis Carracci, nacido en Bolonia en 1515, fundó en esta ciudad, con sus primos Agustín y Aníbal, una academia llamada de los «encaminados» (*incamminati*), rival de la de Calvaert, y que fué el seminario del arte del siglo XVII. En vez de la imitación de Miguel Angel y de Corregio, Carracci enseñó el eclecticismo; precisaba tomar á cada escuela, á cada pintor, lo que tenía de mejor, para levantarse por encima de los maes-

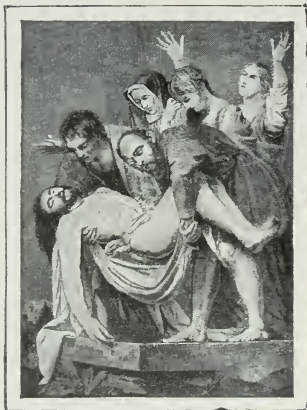


FIG. 421.—CARAVAGGIO.
EL ENTIERRO DE CRISTO.
(Museo del Vaticano).
(WERMANN, *Malerei*, tomo III.
Seemann, editor).

tros mediante la reunión de sus cualidades. La técnica de los Carracci era superior á su teoría. Los frescos con que Aníbal decoró, durante ocho años, el palacio Farnesio en Roma, poseen incontestables cualidades de gracia y de invención (figura 416). La influencia dominante en esta escuela era la de Rafael y Miguel Angel para el dibujo y composición, y de Tiziano y Corregio para el colorido, modelos que no son tan incompatibles para no poder ser imitados simultáneamente.

De la escuela de los Carracci salieron pintores célebres en su tiempo, y hoy quizá demasiado despreciados, tales como Albano (1578-1660), al que se llamaba el *Anacreonte de la pintura*;



FIG 422.—CARAVAGGIO.
LA MUERTE DE LA VIRGEN.
(Museo del Louvre.—Cliché Neurdein).

Dominiquino (1581-1641), al que se comparaba con Rafael, y Guido Reni (1574-1642), que fué un decorador fecundo y espiritual. Estos artistas, á los que hay que añadir Guercino (1591-1666), influido como ellos por los Carracci, son los principales representantes de la escuela boloñesa, de los cuales poseen cuadros todas las ciudades italianas y todos los Museos de Europa (figs. 417 y 420).

La obra maestra de Dominiquino, la *Ultima Comunión de San Jerónimo*, en el Vaticano, puede dar una idea general del estilo de los boloneses (fig. 417). Es esta una obra académica y ecléctica, en la que es sensible la imitación de Rafael y Miguel Angel, no revelando ni una visión original ni un pensamiento profundo, pero en la que se encuentran una ciencia de la realidad y un sentimiento de la composición desconocidos por la mayor parte de los predecesores de Rafael. También la célebre pintura de Guido Reni, *La Aurora*, en el palacio Rospigliosi, en Roma (1609), es una de las grandes obras de la pintura decorativa, á pesar del color algo chillón por su claridad y del dibujo demasiado fácil (fig. 419). Guido Reni creó también tipos de Cristo, la Virgen y la Magdalena, á los que puede reprocharse cierta vulgaridad sentimental, pero cuyo éxito prodigioso atestigua que respondían—mérito no despreciable—al ideal religioso de su tiempo (fig. 418).

El academismo de los eclécticos no tardó en provocar una reacción. Un amasador de yeso, hombre sin educación artística, pero poderosamente dotado, Caravaggio (1569-1609), vino á enseñar la vuelta á la Naturaleza, pero no á la Naturaleza sonriente y serena, sino á la brutalidad y la fealdad. Pintando en un taller obscuro, iluminado en su parte superior por un tragaluz, obtuvo asombrosos efectos de color y de relieve, que eran una novedad para los italianos. Así como la luz de sus cuadros es ficticia, sus tipos son los de la calle y hasta los de la cárcel; Caravaggio es el primer italiano que ha renunciado voluntariamente al idealismo (figs. 421 y 422). En este sentido, fué el Manet de su tiempo; pero su época hizo que se asemejase más de lo que él creía á los Carracci. Sin embargo, se experimenta cierto sentimiento de respeto ante su obra maestra, *La Muerte de la Virgen*, en el Louvre (fig. 422);



FIG. 423.—G. BERNINI.
 APOLO Y DAFNE.
 (Galeria Borghèse, Roma).
 (Cliché Anderson, Roma).



FIG. 424.—RIBERA.

LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES.

(Museo del Louvre.—Cliché Neurdein).

los de Rafael; contra una tradición tan vivaz ha reaccionado, en la segunda mitad del siglo XIX, la manera de pintar á plena luz, llamada pintura al *aire libre*.

De los Carracci y de Caravaggio procede un decorador lleno de ingenio, Pedro de Cortona (1596-1669), que tuvo por discípulo en Roma á un pintor bien dotado, Luca Giordano, llamado *Fa presto* por su excesiva facilidad, y autor de numerosas obras conservadas en Nápoles y en Madrid. La escuela de los *cortonistas* ha cubierto las iglesias y palacios de Italia de pinturas rápidamente ejecutadas, escandalosas, y cuyo *brío*, para hablar como los italianos, no nos compensa siempre de la vulgaridad y la incorrección.

Después de Bolonia, Nápoles y Génova vieron crecer nuevas escuelas que dominaron en la se-

se necesitaba el atrevimiento de un iniciador para lanzar tal reto naturalista al rostro de los caudatarios de Rafael. Además de los asuntos religiosos, Caravaggio se ha gozado en representar los episodios violentos de la vida real, asesinatos, pependencias, escenas de taberna y aventuras de bohemios y vagabundos.

Los partidarios de los Carracci renegaron de Caravaggio, pero acabaron casi todos por sufrir su influencia; Guercino se convirtió en su discípulo y Guido Reni le imitó hasta el punto de renunciar á su color crudo y claro para pintar sus figuras como si estuviesen en el fondo de un sótano. Aun hoy, los sectarios de Caravaggio son mucho más numerosos que



FIG. 425.—MORALES.

LA VIRGEN DE LA LECHE.

(Colección de D. Pablo Bosch, Madrid).



FIG. 426.—G. BERNINI.
ÉXTASIS DE SANTA TERESA.
Iglesia de Santa María de la Victoria
en Roma.
(Cliché Anderson, Roma).



FIG. 427.—CHR. ALLORI.
JUDITH LLEVANDO LA CABEZA
DE HOLOFERNES.
Palácio Pitt, Florencia.
(WERMANN, *Malerei*, tomo III.
Seemann, editor).



FIG. 428.—SASSOFERRATO.
LA VIRGEN DEL ROSARIO.
Iglesia de Santa Sabina, Roma.
(Cliché Anderson, Roma).



FIG. 429.—CARLOS DOLCI.
SANTA CECILIA.
(Museo de Dresde).
(WERMANN, *Malerei*, tomo III.—Seemann,
editor).

gunda mitad del siglo xvii. En Nápoles trabajó el más grande paisajista y pintor de batallas de Italia, Salvator Rosa (1615-1673), cuya

manera fuliginosa y dura se relaciona con la de Caravaggio. Nápoles produjo el escultor italiano más grande del siglo xvii, Bernini (1598-1680), que fué atraído á París por Luis XIV y ejerció en Roma, gracias al favor de muchos Papas, una especie de dictadura artística (figs. 423 y 426). Sus contemporáneos le creían un nuevo Miguel Angel; realmente es el Rubens de la escultura, el representante por excelencia del estilo jesuíta. Pero el abuso de los gestos patéticos, de las expresiones exaltadas, de los paños flotantes, de los ornamentos inútiles, todos estos defectos no impiden que la escultura de Bernini sea la de un artista maravillosamente dotado, que conocía á fondo todos los recursos de su arte



FIG. 430.—ZURBARÁN.

MONJE EN ORACIÓN.

(Galería Nacional de Londres).

los caprichos intelectuales de su tiempo, sirviéndose de unos para satisfacer á los otros.

En el siglo xvii, la escuela romana vivió una existencia sin gloria. Sassoferrato (1605-1685), su mejor artista, imitó con bastante acierto la manera florentina de Rafael, y pintó lienzos sentimentales, en una tonalidad plateada no exenta de encanto. Su obra maestra, *La Virgen del Rosario* (fig. 428), robada recientemente de la iglesia de Santa Sabina en Roma, ha podido ser recobrada por la policía italiana y devuelta al lugar que ocupaba. A pesar de ser una obra maestra de Sassoferrato, no encontró inmediatamente comprador.

En Florencia, los dos Allori, Alejandro y Cristóbal, poseyeron verdaderas cualidades de pintor; la *Judith*, de Cristóbal (hacia 1600), es un hermoso trozo académico,



FIG. 431.—VELÁZQUEZ.

CRISTO CRUCIFICADO.

(Museo de Madrid).

(Cliché Lacoste, Madrid).

que Musset citaba como una de las pinturas capitales de Italia (fig. 427). Pero ya en esta obra se ve aparecer, en lugar de la ruda elegancia de otros tiempos, un gusto deplorable por las tintas fundidas y apagadas y por las coloraciones blandas y poco consistentes. El representante más popular de esta tendencia fué Carlos Dolci (1616-1686), del cual el Louvre tiene la suerte de no poseer cuadros, pero que se encuentran á menudo en los Museos de Inglaterra y Alemania; fué el pintor de las medias figuras de cera, azuladas, fundidas, que marcan el paso entre las amenidades de Corregio y nuestras imágenes religiosas más conmovedoras (fig. 429).

Un pintor de Valencia, Ribe-



FIG. 432. — VELÁZQUEZ.
RETRATO ECUESTRE
DEL PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS.
(Museo de Madrid).
(Cliché Lacoste, Madrid).



FIG. 433. — VELÁZQUEZ.
LA FAMILIA DE FELIPE IV.
Cuadro llamado de «Las Meninas».
(Museo de Madrid).

ra (1588-1652), llegó muy joven á Italia, enamoróse del estilo del Caravaggio, fué á Parma á copiar á Corregio y se convirtió en el jefe de la escuela de Nápoles. Felipe IV, rey de España, lo tomó bajo su protección, penetrando en este país, por medio de Ribera, el estilo del Caravaggio, que encontró un terreno propicio y cuya influencia nunca ha cesado. Ribera fué un verdadero artista y un verdadero español. «Por la elección de sus asuntos, y más aún por su interpretación, es siempre de un realismo intenso que, en la ejecución y en la expresión de la forma, llega á veces hasta á una especie de ferocidad instintiva. Se complace en la representación de los suplicios, de

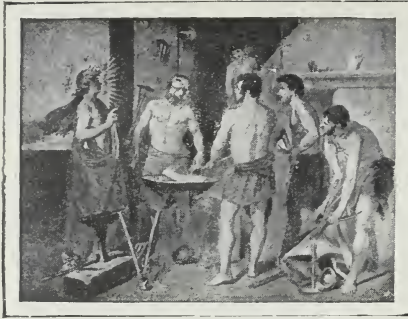


FIG. 434.—VELÁZQUEZ.
LA FRAGUA DE VULCANO.
(Museo de Madrid).

(WERMANN, *Malerei*, tomo III.—Seemann, editor).

manera de Caravaggio; en Francia ha tenido en nuestros días numerosos discípulos y un imitador muy hábil, Theodule Ribot.

El arte español tenía por naturaleza tendencias ascéticas y monacales. En pleno siglo XVI, un pintor retrasado de talento, Morales, llamado *el Divino*, todavía pintaba Vírgenes delgadas y Cristos inspirados en Van der Weyden (figura 425). Sin embargo, en la misma época, las influencias del Renacimiento italiano se implantaron en Sevilla, cuya escuela se convirtió en el centro del arte español. También fué en esta ciudad donde el clasicismo ecléctico provocó una reacción. Hacia 1620, Herrera el Viejo dió el ejemplo de un naturalismo fogoso y brutal, ejecutado con una amplitud de toque asombrosa (se dice que no pintó con pinceles, sino con juncos). El mejor dotado de sus sucesores, Zurbarán, nacido en 1598, ha sido calificado de Caravaggio español. Es el pintor por excelencia de las escenas religiosas y de los frailes extáticos y vi-

(1) BONNAT, *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, tomo I, página 180.

los martirios. Los mendigos y los viejos de profundas arrugas, son sus modelos predilectos» (1). A las inspiraciones de Caravaggio es á lo que debe Ribera sus luces violentas; pero sus tipos son más nobles y su dibujo mejor. En otras ocasiones se aproxima á Corregio, como en la hermosa *Adoración de los Pastores*, del Louvre (fig. 424). Por mediación de Ribera, sobre todo, se ha continuado hasta el arte moderno la



FIG. 435.—MURILLO.
LA VIRGEN Y EL NIÑO.
Palacio Pitti, Florencia.

sionarios. El *Dominico arrodillado*, de la Galería Nacional de Londres, es un cuadro que no puede admirarse sin cierta angustia y que no se olvida después de haberlo admirado (fig. 430).

Un contemporáneo de Zurbarán en Sevilla, Montañés, fué el maestro de la escuela de escultura española. Fué al mismo tiempo ascético y brutalmente realista, produciendo obras que causan miedo, vibrantes, de una vida intensa y dolorosa y cuya elocuencia se dirige á los sentidos más bien que al espíritu. Su mejor discípulo, Alonso Cano (1601-1667), pintor y escultor, reaccionó contra los excesos del naturalismo y se aproximó al idealismo italiano, sin que por esto dejase de ser conmovedor y expresivo.



FIG. 436. — MURILLO.
SANTA ISABEL DE HUNGRÍA.
(Museo de Madrid.)

Un año más joven que Zurbarán y educado como él en Sevilla,

Velázquez, desbordante de fuerza y de salud, escapó á la influencia del Caravaggio y á la presión del misticismo español (1599-1660). Como la de Rafael, fué su carrera una larga sucesión de triunfos; no conoció ni las dificultades de los comienzos, ni la tristeza de una vejez en el olvido. Velázquez estudió en Madrid la admirable serie de cuadros del Tiziano que Carlos V había reunido; también pasó dos años en Italia. Pero los venecianos no hicieron más que revelarles su propio genio, que es muy personal. Desde el punto de vista de la técnica es quizá el pintor más grande que ha conocido el mundo. Oigamos á Bonnat, su admirador entusiasta, cuando nos habla de «esa coloración clara, límpida como una acuarela, brillante como una piedra preciosa», de «esos tonos



FIG. 437. — MURILLO.
LA CONCEPCIÓN.

(Museo de Madrid).
(Cliché Lacoste, Madrid).



FIG. 438. — MURILLO.
DOS MUCHACHOS COMIENDO MELÓN.
(Museo de Munich).

ante los seres vivos.» «Ante una obra de Velázquez, escribía Enrique Regnault, siento la impresión de la realidad vista por una ventana abierta de par en par.» Los retratos de Velázquez son maravillas de veracidad, de poder y de implacable análisis psicológico; en sus grandes cuadros, une á sus eminentes cualidades de pintor la claridad en la composición y una sencillez grandiosa. Envuelve á sus modelos en el aire ambiente y los coloca tan exactamente en el plano que deben ocupar, que se creería es posible circular á su alrededor.»

Velázquez no sólo ha pintado individuos, sino que pintó á toda una sociedad, á toda una época. Resucitó en sus lienzos á la Corte y á la aristocracia españolas, con su orgullo, su tristeza y las huellas de su degeneración; constituyen una lección de historia su Felipe IV enfermizo, y sus infantiles víctimas de

grises, dorados, plateados», del feliz conjunto y de la ternura exquisita de los matices más delicados del color. «Los procedimientos de Velázquez son de una sencillez asombrosa. Pintaba de primera intención; las sombras simplificadas no están más que res-tregadas, mientras que las partes luminosas están hechas con grueso de color; y el conjunto, con sus tonalidades finas, amplia y justamente ejecutadas, es de valores tan exactos que la ilusión es completa.» A causa de esto, sus personajes no están como los de Rembrandt, envueltos en una atmósfera ficticia. «El aire que respira es el nuestro y su cielo el mismo bajo el cual vivimos. Se experimenta, ante sus personajes, la impresión que se siente



FIG. 439.—GOYA.
LAS MAJAS ASOMADAS AL BALCÓN.
(Museo de Madrid).
(Cliché Lacoste, Madrid).

una tristeza precoz, con sus actitudes fijas y su aspecto malsano. Además, para pintar sus cuadros de mitología y de género, Velázquez buscó sus modelos en la robusta canalla madrileña, que también interesó á Murillo, cuando estaba cansado de pintar vírgenes y santos. Velázquez, pintor de una Corte anémica, se aparta de ella con alegría y va en busca del pueblo, en el que encuentra, junto á la salud física, una alegría de vivir que hace eco á la suya.

Si este gran observador y obrero prodigioso ha sentido latir un corazón en su pecho, si ha experimentado simpatías ó antipatías, amor ú odio, nunca lo ha confiado al público. Es un genio altivo, indiferente, cuya alma no se revela nunca en su pintura; se contenta con vivir y hacer vivir. El más cálido de los pintores poseía, al menos aparentemente, la frialdad de un objetivo fotográfico (figs. 431 á 434).

Hombre de naturaleza muy distinta fué el dulce Murillo (1618-1682), natural de Sevilla, que estudió á Rubens y Van Dyck en Madrid, creándose un estilo propio, con frecuencia devoto y sentimental, como el de sus numerosos cuadros representando á la Virgen, y otras veces realista, pero con un sentimiento de misericordia y de ternura, como en sus encantadoras figuras de pilluelos de ambos sexos. Murillo es un dibujante débil y sin acento; sus Vírgenes, tan admiradas, son en el fondo bastante vulgares; pero es un maestro del color vaporoso, ora plateado, ora dorado, pero siempre suave y acariciador. Este color no sólo se extiende sobre sus figuras, sino también

alrededor de ellas, formándoles un nimbo del cual emergen y cuyo brillo contribuye á embellecerlas. Murillo ha sido el intérprete más elocuente de esa piedad tierna y sensual que se asocia, en el país



FIG. 440.—GOYA.—LA MAJA VESTIDA.
(Museo de Madrid).



FIG. 441.—GOYA.
RETRATO
DE UNA MUJER ESPAÑOLA.
(Galería Nacional de Londres).

de los contrastes extraños, con el gusto por los espectáculos sangrientos y con la indiferencia desdeñosa de los hidalgos (figuras 435 á 438).

El arte español no perdió el hilo de estas tradiciones. Goya (1746-1828) fué como un segundo Velázquez en una época en la que casi nadie en Europa sabía pintar; los coloristas franceses del siglo XIX experimentaron su influencia, así como la de los sucesores ingleses de Tiziano y de Rubens. Goya llevó á menudo el gusto por el realismo hasta los confines de la vulgaridad (figs. 439 á 441), pero supo añadirle, tanto en sus cuadros como en sus grabados, el instinto dramático y el acerado ingenio del satírico. Ningún pintor ha tenido menos caridad para los vicios y fealdades de su tiempo.

España no sufrió las influencias del academismo que tanto pesaron en Italia, Francia y Alemania; el gusto por la verdadera pintura se mantuvo siempre fresco en aquella nación. Los artistas franceses contemporáneos que han vivido en España, como Regnault, Bonnat y Carlos Durán, se hicieron verdaderos coloristas. «Me he educado en el culto de Velázquez», escribía Bonnat en 1898. En las últimas Exposiciones se han visto cuadros firmados con nombres españoles— los de Zuloaga y de Bilbao, por ejemplo—, que ningún italiano, alemán ó inglés sería capaz de pintar, y que atestiguan de manera incontestable la vitalidad de una escuela que se acoge al gran nombre de Velázquez y que quizá reserve á la Europa del siglo XX la sorpresa de algún genio de la misma talla.

BIBLIOGRAFÍA.— *Obra citada* (lección décimoquinta) de WIERMANN; G. EBE, *Die Spät-Renaissance, Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte der XVIIten bis zum Ende des XVIIIten Jahrhunderts*, 2 volúmenes, Berlín, 1886; C. GÜRLITT, *Geschichte des Barockstiles*, 3 volúmenes, Stuttgart, 1887-1889; CH. SCHERER, *Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit*, Strasburgo, 1898; J. STRZYGOWSKY, *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio*, Strasburgo, 1898.

S. FRASCHETTI, *Il Bernini*, Milán, 1900; M. REYMOND, *La Sainte Cécile de Maderna* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892 tomo I, página 37); E. STEINMANN, *Sassoferrato's Madona del Rosario* (*Kunstchronik*, 1901-1902, página 27).

P. LEFORT, *La Peinture espagnole*, París, 1864 (traducción española, Madrid, sin fecha); *L'Ecole espagnole au Prado* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1894, tomo II, página 405); C. S. RICKETTS, *The Prado*, Londres, 1904; C. G. HARTLEY, *A record of Spanish painting*, Londres, 1904; MANUEL COSSIO, *El Greco*, Madrid, 1908; P. LEFORT, *Zurbaran* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, tomo I, página 365); A. DE BERUETE, *Velazquez*, París, 1898; L. BONNAT, *Velazquez* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, tomo I, página 177); W. GENSEL, *Velazquez*, Stuttgart, 1905 (toda la obra en fotografía); C. JUSTI, *Diego Velazquez*, Bonn, 1889 (traducción inglesa de KEANE, Londres, 1890); R. STEVENSON, *Velazquez*, 2.ª edición, Londres, 1890; E. FAURE, *Velazquez*, París, 1903; A. BRÉAL, *Velazquez*, Londres, 1905; C. JUSTI, *Murillo*, Leipzig, 1892; P. LEFORT, *Murillo et ses élèves*, París, 1892; H. KNACKFUSS, *Murillo*, 2.ª edición, Bielefeld, 1896; CH. YRIARTE, *Goya*, París, 1897; P. LAFOND, *Goya*, Evreux, 1902 (véase *Revue de l'Art*, 1899, tomo I, página 133); V. VON LOGA, *Francisco de Goya*, Berlín, 1903; P. LAFOND, *Ignacio Zuloaga* (*Revue de l'Art*, 1903, tomo II, página 163).

B. HAENDCKE, *Studien zur Geschichte der spanischen Plastik* (Montañez, Alonso Cano, Pedro de Mena, Zarcillo), Strasburgo, 1900; M. DIEULAFOY, *La statuaire polychrome en Espagne* (*Monuments Piot*, tomo X, página 171); *Le siècle d'or*, París, 1907.

LECCIÓN VIGÉSIMOSEGUNDA

EL ARTE EN HOLANDA Y FLANDES EN EL SIGLO XVII

Las guerras de los Países Bajos.—Separación de la escuela holandesa de la flamenca.—El carácter del arte holandés determinado por las condiciones sociales del país.—Poco intelectualismo del arte holandés.—Franz Hals, Adriano Brouwer y Van Ostade.—Los Ruisdael.—Rembrandt: su vida y sus obras; originalidad de su arte; sus aguas fuertes.—Maestros de segundo orden.—Decadencia del arte holandés por las influencias italianas que recibe.—Arte flamenco.—Rubens: su fecundidad y su genio.—Jordaens.—Van Dyck.—David Teniers.

EN 1556 los Países Bajos, que habían formado parte del imperio de Carlos V, pasaron al reino de España. Treinta años antes habían comenzado los progresos de la Reforma en aquel país, á pesar de las persecuciones y suplicios. En 1564 estalló la sublevación que, después de terribles hecatombes, terminó, en 1579, con la Unión de Utrech; las provincias holandesas formaron entonces la República de las Siete Provincias Unidas. La paz de Westfalia, en 1648, reconoció la independencia de Holanda, aliada por entonces con Francia. En el siglo XVII, á pesar de la guerra injusta y cruel que le hizo Luis XIV, era el país más rico y civilizado de Europa y el heredero de la gloria y prosperidad de Venecia.



FIG. 442.—FRANZ HALS.
RETRATOS DE ESTE PINTOR Y SU MUJER.
(Museo de Amsterdam).

Por lo dicho se comprende que, á partir de fines del siglo XVI, existió una diferencia bien definida entre Bélgica, que siguió siendo católica y española, y Holanda, protestante y libre. El curso inferior del Mosa separaba en realidad dos civilizaciones distin-

tas. Estos hechos no debe perderlos de vista la historia del arte en el estudio comparado entre el arte holandés y el flamenco.

La Holanda del siglo xvii, rica y laboriosa, era un medio muy propicio para el desarrollo del arte, en especial para el de la pintura. Pero esto no podía referirse á la decoración de iglesias, que el protestantismo reprobaba, por lo cual no encontramos nada de arte monumental y, como consecuencia, poco academismo. Las casas particulares, altas, estrechas y oscuras reclamaban cuadros pequeños, y las casas de los Ayuntamientos y



FIG. 443.—J. VAN RUISDAEL.
EL PANTANO.

(Museo del Ermitaje, San Petersburgo).

(WÆRMANN, *Malerei*, tomo III.—Seemann, editor).

Corporaciones pedían grupos de retratos representando á concejales, arqueros, cirujanos y autores de fundaciones benéficas, respondiendo también esto al deseo que tenía esta clase media rica de

conmemorar los servicios que prestaba. Esto explica la doble preferencia del arte holandés por los cuadros pequeños—escenas de interior y paisajes, por excepción religiosos ó históricos—y por los retratos, ora aislados, ora en grupo. Los holandeses amaban á la Naturaleza y á la pintura con una especie de sensualidad de artistas y sin pedirles, como hacían los italianos, la expresión de ideas sutiles. Su arte es realista, desprovisto,

por lo general, de intelectualismo: el arte por el arte. De aquí resultó, primero, un desarrollo extraordinario de la habilidad técnica,



FIG. 444.—J. VAN RUISDAEL.
EL MOLINO.

(Colección Van der Hoop, Amsterdam).

que aprendió á expresar los matices más fugitivos de la luz holandesa, que, al ser tamizada por una atmósfera siempre húmeda, parece una lluvia de oro, y después una indiferencia relativa por la significación de los asuntos tratados. Los maestros de segundo orden pintan un reducido número de asuntos generales, como el médico y su cliente, el mal de amor, el mensaje, el concierto y la taberna; los



FIG. 445.—REMBRANDT.
LA LECCIÓN DE ANATOMÍA.
(Museo de La Haya).

paisajistas representan el bosque, la cascada, el mar ó la playa, y un rincón de la ciudad ó de los muelles. No por esto son cuentistas á caza de anécdotas pican-
tes ó con moraleja; nada análogo á *El Escarpolette*, de Fragonard, ó al *Padre de familia*, de Greuze. Todo el espíritu de esta pintura está en su ejecución y en el manejo de los colores; á diferencia de los maestros franceses de los siglos XVIII y XIX, los holandeses no hacen literatura en sus cuadros.



FIG. 446.—REMBRANDT.
LA PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO.
(Museo de La Haya).

tas á caza de anécdotas pican-tes ó con moraleja; nada análogo á *El Escarpolette*, de Fragonard, ó al *Padre de familia*, de Greuze. Todo el espíritu de esta pintura está en su ejecución y en el manejo de los colores; á diferencia de los maestros franceses de los siglos XVIII y XIX, los holandeses no hacen literatura en sus cuadros.

Lo que es difícil explicar es que este pueblo, que había conquistado su libertad al precio de heroicos sacrificios y que se ilustró, durante el siglo XVII, con brillantes victorias terrestres y navales, desdeñase casi por completo la pintura histórica. Cuando se compara á Meissonier con los holandeses, se olvida que el pintor francés, un poco holandés por su técnica, no lo era en absoluto por su espíri-



FIG. 447.—REMBRANDT.
SU RETRATO (GRABADO).

italianismo siguió en estado latente. Pero el realismo recobró en Harlem sus derechos con Franz Hals, muerto en 1666, que fué el retratista más grande de Holanda, después de Rembrandt. Las últimas obras de Hals muestran una observación penetrante y una franqueza en la pincelada, comparables con las de Velázquez. Pero había un gran contraste con el severo español. Hals es el pintor de la risa; ha observado y presentado la risa en todas sus fases; una monografía de la risa y de la sonrisa podría ilustrarse sólo con retratos de Hals (figura 442).

Este robusto maestro formó numerosos discípulos, entre otros, dos pintores de costumbres campesinas, en los que una técnica admirable se asocia á una imaginación viva y espiritual, algo grosera en ocasiones para el gusto moderno: Adrián Brouwer (1606-1638) y Adrián Van Ostade (1610-1685). Es in-

tu, puesto que fué, ante todo, un pintor de historia. Quizá á los holandeses no agradó un género de pintura, en el que el arte se pone menos de manifiesto que la narración; quizá pensaron también que la guerra, aun siendo legítima y feliz, es causa de demasiadas miserias, no pudiendo ser agradables los cuadros que la retratan.

A fines del siglo xvi y comienzos del xvii, experimentó Holanda la influencia del arte italiano, primero del de Rafael y luego del de Caravaggio; puede decirse que desde entonces el



FIG. 448.—REMBRANDT.
EL PINTOR CON SU MUJER SASKIA.
(Museo de Dresde).

terésante compararles, en el Louvre mismo, con los pintores más refinados de la generación siguiente, Ter Borch y Metsu, ó con el gran maestro de los interiores burgheses, limpios y ricos, Pedro de Hooch. En estos últimos, el asunto y el movimiento se reducen á su mínima expresión; Brouwer y Ostade se distinguen por su animación y su invención. La obra maestra de Ostade es quizá *El Maestro de escuela*, de 1662, que ha figurado largo tiempo en el Salón Cuadrado del Louvre, al lado del *Antiope*, de Corregio, no desmereciendo junto á tan brillante vecino.

La escuela de Harlem produjo también paisajistas prestigiosos; primero, Everdingen (1621-1675), que llegó hasta

Noruega para estudiar las montañas y los saltos de agua; luego,

Salomón y Jacob Van Ruisdael, tío y sobrino, de los que el segundo († 1682) es el paisajista más grande de Holanda (figs. 443 y 444). Comparado con los del siglo XIX, no puede decirse que Ruisdael sea un realista, porque *compone*, no tomando al azar un rincón de Naturaleza ó un efecto de luz; pero qui-



FIG. 449.—REMBRANDT.

LA PLEGARIA DE MANOAH (FRAGMENTO).

(Museo de Dresde).



FIG. 450.—REMBRANDT.—LA RONDA DE NOCHE.

(Museo de Amsterdam).

zá á excepción de Corot, nadie ha inculcado á la Naturaleza tan gran parte de su alma, nadie la ha hecho tan expresiva y conmovedora, ni ha sentido é interpretado tan por completo la transpa-



FIG. 451.—REMBRANDT.
LOS SÍNDICOS DE LOS PAÑEROS.
(Musco de Amsterdam).



FIG. 452.—REMBRANDT.
SAN MATEO.
(Musco del Louvre).

rencia de la atmósfera y del agua. La obra maestra de Ruisdael es *El Pantano*, en San Petersburgo; pero sus grandes cuadros del Louvre y de Dresde no son menos admirables. Algo más viejo que Ruisdael, Felipe Wouwerman (1619-1668) ha conservado su

celebridad como pintor de caballos y de jinetes; más apreciado sería hoy en día su talento, de haber sabido aplicarlo á una mayor variedad de asuntos.

Amsterdam convirtióse, después de Harlem, en el centro del arte holandés; ocurrió esto en la época (año 1631) en que Rembrandt fijó definitivamente su residencia en aquella ciudad (fig. 447). Nacido en 1606, en Leyden, pasó por el taller de un artista bastante obscuro, Lastman, que había estado en Italia inspirándose en el Caravaggio; ciertos cuadros de Lastman ofrecen contrastes de luz y sombra que hacen presentir las grandes



FIG. 453.—REMBRANDT.
AUTO-RETRATO.
Grabado al agua fuerte.

obras de su discípulo. Muy laborioso (se conocen de él 600 pinturas y 300 grabados), Rembrandt vivió feliz y envidiado hasta 1650; en esta época, sus costumbres de despilfarro, ó más bien de colec-

cionista pródigo, le llevaron á la ruina y á la bancarrota (1656). El fin de su vida fué ensombrecido por sus tristezas, que no bastaron á desvanecer el desprendimiento de su fiel criada y de su hijo Titus. Pero la biografía de Rembrandt importa poco, por ser la evolución de su genio muy lógica y regular. Como Hals, pasó gradualmente de una técnica segura, aunque algo fría, á una sorprendente valentía de factura; acabó por pintar con la libertad de Velazquez, pero teniendo una idea de la luz del todo deficiente. Esta manera de comprender la luz es el carácter esencial del estilo de Rembrandt. No es, como en Caravaggio, la oposición brutal de blancos lívidos y negros opacos, sino la reconciliación, por decirlo así, de la luz más intensa con la sombra más profunda, mediante insensibles degradaciones de una atmósfera siempre luminosa. El triunfo de Rembrandt estriba en esa atmósfera luminosa ó, casi mejor, en la sombra luminosa. Así como Miguel Angel creó para su uso una raza de gigantes, moviéndolos y desarticulándolos á gusto de su genio, Rembrandt creó una luz que le es propia, que es posible sin ser real, y sumergió á la Naturaleza entera en este baño de oro.



FIG. 454.—REMBRANDT.
RETRATO
DE LA MADRE DEL ARTISTA.
Grabado al agua fuerte.



FIG. 455.—B. VAN DER HELST.
EL BANQUETE
DE LA CORPORACIÓN DE LOS BALLESTEROS.
(Museo de Amsterdam).

Las grandes composiciones, como *La Ronda de Noche* (1642)—que es en realidad el paseo en pleno medio día de una compañía de arqueros—, los *Síndicos*, del mismo Museo de Amsterdam, y *La Plegaria de Manoaah*, de Dresde; las composiciones minúsculas, pero grandes hasta el infinito, como *Los Filósofos* y *Los Peregrinos de Emmaus*, en el Louvre; los retratos

de él mismo, de su mujer Saskia y de su criada; los paisajes, naturaleza muerta, todo en la obra de Rembrandt participa de este mismo carácter, tanto más acusado cuanto mayor es la libertad

que adquiere en su técnica, cosa que le permite abandonarse más completamente á su genio.

Rembrandt abordó, en el curso de una carrera fecundísima (1606-1669), casi todos los asuntos que podían seducir á un artista. Su universalidad sólo tiene igual en la originalidad de su visión, gracias á la cual renueva los motivos más vulgares y que con frecuencia se habían tratado antes de él. Es cosa cierta que no ve la Naturaleza como los italianos del Renacimiento; á la belleza prefiere el carácter y busca la superioridad en la luz más bien que en el dibujo. Su gloria no tiene el peligro de ser comparada con

ninguna otra. Familiarizarse con su genio es apreciarle cada día más, y gozarse en él es haber aprendido mucho (figs. 445 á 454).

Rembrandt, como Durero, no habló sólo á los ojos de los ricos, sino también á los de los pobres; descendió hasta el vulgo con sus incomparables grabados, cuyo encanto no reside sólo en el color—nadie supo como él hacer vibrar el blanco del papel—, sino en la inimitable expresión de las líneas, que hacía que el menor trazo, la más leve insistencia, respondiesen á una intención ó á un sentimiento del artista (figs. 453 y 454). Todo el mundo co-



FIG. 456.—PEDRO DE HOOCH.
INTERIOR.

(Galeria Nacional de Londres).

noce el grabado sin terminar, llamado de los *Cien florines*, que representa á Jesucristo curando á los enfermos; en París se le puede conocer, pues existen dos pruebas admirables, visibles, una en el Gabinete de las Estampas, y otra en la Colección Dutuit.

Como pintor de retratos, Rembrandt tuvo un rival en Van der Helst, de Harlem, autor del célebre cuadro de *La Corporación de los Ballesteros*, de Amsterdam (fig. 455). Visto junto á Rembrandt parece un poco frío, pero debe tenerse en cuenta que son pocos los pintores que pueden resistir tal vecindado. Dos hay que lo resistan: uno es Pedro de Hooch, que trabajó en Amsterdam (1630-1677), y que, influido por Rembrandt, supo, como el maestro, hacer descender sobre sus telas una luz á la vez intensa y difusa (fig. 456). Es un pintor de interiores tranquilos, brillan-

tes, con vistas á la lejanía y por los que circula una atmósfera aterciopelada y cálida. El segundo es el prodigioso Vermeer de



FIG. 457.—VERMEER DE DELFT.
EL ARTISTA EN SU TALLER.
(Colección Czernin, Viena).
(Cliché Stedtmeyer, Berlín).



FIG. 458.—M. HOBREMA.
EL MOLINO.
(Museo del Louvre).

Delft (1632-1675), influído también por Rembrandt, autor de una docena de obras maestras llenas de luz, consideradas entre las más grandes del mundo, y de las cuales la más extraordinaria se conserva en Viena, en la Galería del conde Czernin (fig. 457).

Desagradable es la limitación, hasta cuando se echa una rápida ojeada sobre una escuela; pero es más sensible la necesidad de ser breve, cuando nos obliga á dejar á un lado paisajistas como Van Goyen, Aart Van der Neer y Hobbema, el rival de Ruisdael (figura 458); animalistas como Pablo Potter y Cuyp, el más grande de



FIG. 459.—P. POTTER.—EL TORO.
(Museo de La Haya).

todos en este género (figs. 459 y 460); pintores de escenas galantes



FIG. 460.—A. CUYP.
PAISAJE HOLANDÉS.
(Galeria Nacional de Londres).

añadiré que todos estos hombres superiores vivieron y murieron en un período de tiempo muy corto; en el siglo XVII ya no queda uno solo. La pintura holandesa se hizo infantil, con transparencias de porcelana, siguiendo el ejemplo de Gerardo Dow y de Miéris; el academismo y el italianismo se despertaron, formando un largo crepúsculo después de uno de los días más esplendurosos.

En la Flandes católica, la pintura cuenta en menos número los grandes nombres, pero entre ellos está uno de los más grandes que han existido, el de Rubens.

El estilo italiano, enemigo insidioso del arte del Norte, tomó posesión de Flandes á mediados del siglo XVI. De los dos maestros de Rubens, uno, Adam Van Noort, es casi desconocido, y el otro, Otto Vaenius, era un italianizante distinguido, pero frío. Nacido en 1577, Rubens estudió en Amberes, donde las obras que dejó Quintín Metsys y sus discípulos, parece que influyeron

y familiares como Ter Borch, Metsu y Steen, que son maestros (figuras 461 y 463), y como Gerardo Dow y Miéris, que son pintores llenos de encanto.

Tampoco he dicho nada de los pintores de interiores de iglesias, de flores, frutas y naturaleza muerta. La obligación de exponer la historia del arte en veinticinco lecciones, nunca me ha parecido tan difícil de cumplir como ahora. Sólo



FIG. 461.—TERBOURG (TER BORCH).
EL CONCIERTO.
(Museo de Berlin).

en aquél más que sus maestros (1); en 1600, á los veintitrés años, se encontraba ya en posesión de un talento formado. Marchó entonces á Italia, donde pasó ocho años, sobre todo en Venecia, Mantua, Roma y Génova. En 1609 fundó un taller en Amberes y comenzó una carrera de triunfos, que no se interrumpieron hasta su muerte, acaecida súbitamente en 1640. Rubens, lo mismo que Juan Van Eyck, recibió encargos diplomáticos, viviendo en la intimidad de reyes y príncipes. Era rico, muy admirado y jefe de una numerosa escuela que le ayudaba en sus muchas tareas; en 1611 escribía á un amigo diciéndole que había tenido que rechazar á más de cien discípulos. Rubens tenía una tarifa especial para los cuadros que pintaba y otra para aquellos cuya ejecución sólo vigilaba; pero los lienzos en que se ha representado con las dos mujeres, con las que casó sucesivamente, Isabel Brant y Elena Fourment, ó con los hermosos hijos que de ellas tuvo, son lo mismo que sus bocetos, completamente de su mano, permitiendo asegurar que las grandes pinturas á que debió su gloria han sido, en gran parte, abocetadas y terminadas por él.



FIG. 462.—P. P. RUBENS.
EL DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ.
(Catedral de Amberes).

Fué Rubens un creador de una fecundidad sin igual: retratista, paisajista, pintor de escenas religiosas, históricas, alegóricas y familiares, de cazas, fiestas y torneos. Tenía el gusto de la decoración grandiosa; hasta sus cuadros pequeños, que son relativamente raros, parecen reducciones de enormes lienzos. Las modificaciones que trajo á su manera el curso de los años, no son muy importantes. Su factura, primero

(1) Creo que se olvida con demasiada frecuencia la afinidad de los primeros cuadros de Rubens con las últimas obras atribuidas á Metsys, tales como la conmovedora *Piedad*, de Munich.

plana y un poco débil, hízose cada vez más atrevida y fácil; pero nunca exageró el empaste de los colores, conservando siempre una paleta muy sencilla, de la que sacaba mil efectos con una destreza mágica. Su estilo fué en su origen y para siempre el de un narrador elocuente, que se goza en su propia facundia, jugando con las dificultades, nunca emocionado ni turbado, aun en los casos en

que impresiona al espectador; no atormentándose con ningún rebuscamiento sutil, amando las formas bellas y las coloraciones pastosas y enamorado de la claridad y la fuerza más bien que de la distinción y la profundidad. Lo que con frecuencia tomó de la antigüedad, de los maestros ve-



FIG. 463.—J. STEEN.
LA VISITA DEL MÉDICO.
(Museo de Amsterdam).
(*Gazette des Beaux-Arts*).

neccianos, de Miguel Ángel y de Caravaggio, dejó intacta su originalidad un poco vulgar, reflejo de una naturaleza eminentemente flamenca, cuya sensualidad está siempre despierta, hasta cuando trata asuntos sagrados. También los venecianos eran los únicos, entre los italianos, que fueron más sensuales que intelectuales; pero en ellos la sensualidad se embellece con una aspiración más elevada, remontándose del individuo hacia el tipo, mientras que Rubens es un gigante que coge la naturaleza á manos llenas, la abraza efusivamente y no se preocupa de expresar lo que no tiene expresión, ni siquiera las delicadezas ocultas de las cosas. Comparad la mujer desnuda del *Concierto campestre*, de Giorgione, con cualquiera de las carnosas desnudeces de Rubens, y me-



FIG. 464.—P. P. RUBENS.
EL PINTOR, ELENA FOURMENT
Y SU HIJO.
(Colección de Alfonso Rothschild, Paris).

diréis el espacio que separa, hasta en las regiones elevadas del arte, la poesía de la prosa, la forma *soñada* de la forma *vista*.

Generalmente se cita el *Descendimiento de la Cruz*, de la Catedral de Amberes, como la obra maestra típica de Rubens. Esto es un error. Este cuadro fué pintado en 1611, casi al siguiente día de su vuelta de Italia. Es un lienzo soberbio, pero uno de los menos flamencos y de los menos personales del maestro. La influencia de Italia se revela,

no sólo en la composición que no es original en su mayor parte, sino también en el color que todavía es tímido (fig. 462). En cambio, *La Lanzada*, del Museo de Amberes, fechada en 1620, pertenece al período de magnífica madurez de Rubens, inmediatamente antes de ejecutar, con una rapidez fantástica, los veinticuatro grandes cuadros de la Galería de Médicis, en el Louvre (1622-1623). *La Lanzada* revela el genio de Rubens, marcando los límites que ya no debía rebasar (fig. 465). Su composición es sabia, el color caliente y las fisonomías expresivas, no obstante lo cual este arte teatral está muy cerca de la tierra y es muy material; se dirige á



FIG. 465. — P. P. RUBENS.
CRISTO HERIDO POR LA LANZA
DE LONGINOS.

(Museo de Amberes).

las sensibilidades vulgares, no á las delicadas. Diríase que es el sermón de un predicador gradilocuente, de estilo colorista y lleno de imágenes. Este género de cuadros declamatorios y conmovedores era precisamente el que pedían los Jesuítas: deslumbrar, seducir, hablar claro é impresionar fuertemente era el programa de estos protectores del arte. A Rubens pertenece el dudoso honor de haberlo cumplido mejor que nadie. A su pintura le falta la nota delicada, perlada y misteriosa, eco de las *Fioretti* de los santos de Asís, que siempre resuena en los cuadros florentinos de la edad de oro.

Si en este dominio Rubens es inferior á los italianos y hasta á los españoles, en cambio los supera á todos en los cuadros en que

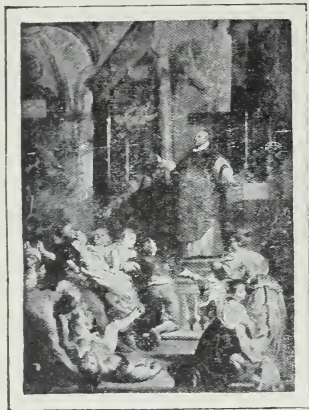


FIG. 466.—P. P. RUBENS.
MILAGROS
DE SAN IGNACIO.
(Museo de Viena).



FIG. 467.—P. P. RUBENS.
EL RAPTO DE LAS HIJAS DE LEUCIPO.
POR CASTOR Y POLUX.
(Museo de Munich).

la brillantez, la imaginación alegre y aun la sensualidad son el tema principal, como ocurre en el admirable *Rapto de las hijas*



FIG. 468.—P. P. RUBENS.—CORONACIÓN DE MARÍA DE MÉDICIS.
(Museo del Louvre).

de Leucipo, del Museo de Munich, en veinte *Cacerías* tumultuosas y en la endiablada *Kermesse*, del Louvre. Retratista, sobre todo

de su familia, es también notable, y si no llega á Rembrandt y á Tiziano por la profundidad de la expresión, consigue, mejor que ellos, hacernos partícipes de su alegría del vivir y del optimismo hijo de su salud y de su humor. ¿Qué decir de sus paisajes, sus animales y sus guirnaldas de flores con angelillos? La Comisión constituida en 1879 en Amberes para reunir las reproducciones de todas



FIG. 469.—J. JORDAENS.

FIESTA DE FAMILIA.

(Museo de Dresde).

(WERMANN, *Malerei*, tomo III.—Seemann, editor).



FIG. 470.—A. VAN DYCK.

RETRATOS

DE LORD JAMES

Y DE LORD BERNARD STUART.

(Colección de Lord Darnley,
Cobham-Hall).

tanto poder de imaginación y á un dón tan prodigioso para crear (figuras 462 y 464 á 468).

Rubens tuvo por discípulo á Jordaens, pintor brillante y vulgar (1593-1678), que en ocasiones es la caricatura de Rubens, y á veces su igual en lo que



FIG. 471.—A. VAN DYCK.

LA DOLOROSA.

(Museo de Amberes).

se refiere al ruidoso y radiante buen humor (fig. 469). El mejor discípulo de Rubens, Van Dyck, tenía otra manera de ser (1599-1641).

Si Jordaens es Rubens en la *kermesse*, Rubens de francachela, Van Dyck es Rubens de embajador. Vivió este artista, sobre todo, en Italia y en Inglaterra, rodeado de príncipes y de grandes damas, de los que fué el pintor favorito y cuya elegancia y maneras distinguidas eran del gusto de aquellos. Sus retratos aristocráticos, en los que puso un reflejo de su fina naturaleza, son, al mismo tiempo que documentos psicológicos é históricos de gran valor, un regalo que distingue, sin llegar á ser más sutil en matices que



FIG. 472. — DAVID TÉNIERS. — KERMESSÉ.
(Museo de Munich).
(Cliché Hanfstaengl, Munich.)

para los ojos. Como pintor religioso se poderoso; pero su colorido encantador, el de Rubens, oculta lo que su dibujo tiene de infantil, y de convencional su interpretación de lo patético (figs. 470 y 471). Ocúrrenos preguntar cómo un artista asociado tan á menudo á las diversiones de las Cortes pudo, en una vida que apenas duró cuarenta y dos años, pintar cerca de 1.500 cuadros, de los cuales la mayoría son retratos, y hacer al mismo tiempo un trabajo considerable como grabador. No cabe duda de que se hizo ayudar frecuentemente en sus trabajos; en la mayoría de sus retratos de personajes en pie, sólo las cabezas son en un todo de su mano; á pesar de esto, el espectáculo de su asombrosa actividad sólo fué superado por el de la de Rubens.

La pintura de género se desarrolló en la Flandes católica con menos riqueza que en Holanda; sin embargo, David Téniers, de Amberes (1610-1690), que se inspiró



FIG. 473. — DAVID TÉNIERS.
LAS TENTACIONES
DE SAN ANTONIO.
(Museo del Louvre).

en Rubens, es uno de los maestros entre los pintores de campesinos, de francachelas y de diabluras inocentes. La taberna, la tienda y las alegres ferias no tienen secretos para él, y su pincelada es tan fina como su observación (figs. 472 y 473).

Veinte nombres más acuden todavía á nuestra memoria, nombres de pintores de género, de paisajistas, de pintores de naturaleza muerta; pero para nada servirían estos nombres, *verba et voces*, sin algunas palabras de información que precisen su valor. Vale más callar que enumerarlos á secas. En la historia del arte es donde, sobre todo, resulta odiosa la erudición puramente verbal, porque esta historia es la de la filiación de los estilos, y sería destruirla el convertirla en nueva materia de recitados memoristas.

BIBLIOGRAFÍA.—E. FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois*, París, 1876 (numerosas ediciones y traducciones); A.-J. WAUTERS, *La Peinture flamande*, París, 1883; H. HAVARD, *La Peinture hollandaise*, París, 1881; W. BODE, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Brunswick, 1883; *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 1900; A. RIEGL, *Das holländische Gruppenporträt* (*Jahrbücher* de los Museos de Viena, tomo XXIII, 1902, página 71); H. DELABORDE, *La Gravure*, París, s. f.; F. LIPPMANN, *Der Kupferstich*, Berlín, 1893.

G. DAVIES, *Franz Hals*, Londres, 1902; E. MICHEL, *Rembrandt*, París, 1893; C. NEUMANN, *Rembrandt*, Stuttgart, 1903; A. BRÉAL, *Rembrandt*, Londres, 1902; HOPE REA, *Rembrandt*, Londres, 1903; A. ROSENBERG, *Rembrandt*, Stuttgart, 1904, todos los cuadros en fotografía; W. BODE, *Die Bildnisse der Saskia* (*Jahrbücher* de los Museos de Berlín, 1897, página 82); *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 1906; W. BODE Y CH. SEDELMAYER, *Rembrandt, Catalogue illustré de son œuvre*, 6 volúmenes en folio, París, 1897-1905 (2.000 francos); F. LIPPMANN Y C. HOFSTEDÉ DE GROOT, *Zeichnungen von Rembrandt*, Berlín, 1901; H. W. SINGER, *Rembrandt's Radirungen* (reproducción de los grabados), Stuttgart, 1906; W. VON SEIDLITZ, *Kritisches Verzeichnis der Radirungen Rembrandts*, Leipzig, 1895.

A. ROSENBERG, *Adrian und Isaak Van Ostade*, Bielefeld, 1900; W. BÜRGER, *Jan Vermeer* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1866, tomo I, página 207); E. MICHEL, *Gerard Ter Borch* (*ibid*, 1886, tomo II, página 388); A. ROSENBERG, *Terborch und Jan Steen*, Bielefeld, 1890; MARTÍN DAVID, *Gerard Dow*, Londres, 1902; E. MICHEL, *Les Cuyt* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, tomo I, página 1); *Jacob Van Ruysdael et les Paysagistes de l'Ecole de Harlem*, París, 1892 (sobre EVERDINGEN, véase la *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, tomo II, página 202); P. MANTZ, *Van Goyen* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1875-1878); E. MICHEL, *Les Maîtres du paysage*, París, 1906.

M. ROOSES, *Rubens*, 5 volúmenes (432 pl.), París, 1886-1892; *Rubens, sa vie et ses œuvres*, Amberes, 1901; E. MICHEL, *Rubens*, París, 1900; A. ROSENBERG, *Rubens*, Stuttgart, 1905 (toda su obra pintada en fotografía); J. GUÉFFREY, *Antoine Van Dyck*, París, 1882; L. CUST, *Anthony Van Dyck*, Londres, 1900; H. HYMANS, *Van Dyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899, tomo II, página 226); MAX ROOSES, *Antoine Van Dyck*, París, 1902; E. KNACKFUSS, *Van Dyck*, Bielefeld, 1866; F. GEVAERT, *Jordaens*, París, 1905 (véase *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, tomo II, página 247, y *Magazine of fine arts*, 1905, tomo I).



LECCIÓN VIGÉSIMOTERCIA

EL ARTE EN FRANCIA EN EL SIGLO XVII

La imitación del arte italiano en Francia.—Juan Cousin.—Felipe de Champaña.—Callot.—Simón Vouet.—Carácter del arte francés del siglo xvii.—Le Brun.—Nicolás Poussin.—Le Sueur.—Jouvenet.—Claudio Lorena.—Hipólito Rigaud.—Largillière.—Mignard.—Molière y la apología del arte académico.—Los escultores del *Gran Siglo*: Guillain, Girardon, los Coustou y Coysevox.—Puget.—Las artes industriales en tiempo de Luis XIV. Fundación de la manufactura de los gobelinos.—Boullé y Caffieri.—Decadencia del arte francés en los últimos años del reinado de Luis XIV.

AL comenzar el siglo xvii, el arte francés, pintura y escultura, había emprendido el camino de la imitación italiana. Los italianos más imitados eran los eclécticos, quedando las obras que inspiraron muy por debajo de sus modelos. Juan Cousin, autor del *Juicio final*, del Louvre (fig. 474), es un artista mediano, más ilus-



FIG. 474.—J. COUSIN.—EL JUICIO FINAL (FRAGMENTO).
(Mus.º del Louvre.—Cliché Giraudon).

trador de libros que pintar, y que de ningún modo se hizo acreedor al calificativo de «fundador de la Escuela Nacional». Salvo los flamencos inmigrados, como Felipe de Champaña, natural de Bruselas, y del cual posee el Louvre admirables retratos, tuvo Francia pocos artistas distinguidos antes del advenimiento de Luis XIV. Sin embargo, hay que conceder un honroso lugar á Callot, de Nancy, que dibujó y grabó, con un realismo cruel, escenas de men-

digos y de guerra (1593-1635; figura 475). Esta inspiración popular, que bien pronto debía ahogar al arte oficial, fué seguida también por los tres hermanos Le Nain, que ingresaron en un mismo día, en 1648, en la Academia de Pintura. Se parecen á los holandeses por la elección de sus asuntos familiares é íntimos, pero su pintura es negra y pesada; la influencia de Caravaggio pesó sobre ellos (fig. 476).

El pintor más estimado y fecundo del tiempo de Luis XIII fué Simón Vouet (1590-1649), imitador de los Carracci, que vivió catorce años en Roma antes de llegar á ser el «primer pintor» del Rey. Era un artista probo, con esa probidad algo solemne y fría que, en el arte del Gran Siglo, realza con frecuencia á las medianías (fig. 477). De su escuela salieron Le Brun, Le Sueur y Mignard, que tuvieron más talento que el maestro, pero que se inspiraron con su ejemplo y sus lecciones.

Bajo el reinado de Luis XIV no faltan los nombres célebres en la historia de la pintura: Poussin, Le Sueur, Le Brun, Jouvenet,



FIG. 475.—J. CALLOT.
EL COJO (GRABADO).



FIG. 476.—LE NAIN.
COMIDA DE ALDEANOS.
(Museo del Louvre).



FIG. 477.—P. VOUET.
LA FE.
(Museo del Louvre).

Claudio Lorena, Rihaud, Largillière, Mignard y muchos otros. Pero cuando en el Louvre se pasa de la Gran Galería italiana á la Sala francesa del siglo xvii, se experimenta sin remedio una impresión de frialdad y hasta de aburrimiento. Sin embargo, si nos acercamos á algunos cuadros, aunque los escojamos al azar, y los estudiemos de cerca, se descubren en ellos hermosas cualidades de

ciencia y de conciencia, con un aire de nobleza que no tiene nada de banal. No por esto desaparece la impresión de frialdad. Débese esto á que este grupo de artistas carecieron de pasión y de fogosidad, fueron demasiado intelectuales, razonaron demasiado sus obras y, sobre todo, gozaron de poca libertad, estando unos bajo la presión de la antigüedad y de los modelos italianos, y



FIG. 478.—CARLOS LE BRUN.

ENTRADA DE ALEJANDRO EN BABILONIA.

(Museo del Louvre).

(*Histoire des Peintres*.—Laurens, editor).

los otros bajo el peso del academismo francés, del cual fué Le Brun el pontífice intolerante (fig. 478).

Era Le Brun un dibujante de gran estilo, un decorador sabio y de gran invención, pero un pintor soso y un cortesano tan servil como tiránico. Quinault le escribió:

Au siècle de Louis l'heureux sort te fit naître:
Il lui fallait un peintre, il te fallait un maître (1)

Este elogio es la sátira más mordaz. A pesar de que Le Brun se muestra casi como genio en la decoración de la Galería de Apolo en el Louvre (2), y de un talento incontestable en el dibujo de sus *Hazañas de Alejandro*, de un infame color de «zumo de ciruela», fué ante todo el tipo del pintor oficial, bajo un régimen en el que el arte debía glorificar el poder absoluto, contribuir á su fausto y ser su esclavo. Porque hasta el arte mismo fué puesto bajo tutela en el siglo xvii. Mazarino y Colbert fundaron las Academias

(1) La suerte venturosa te hizo nacer en el siglo de Luis:—Faltábale un pintor y á ti te faltaba un amo.

(2) Conviene recordar que la pintura central del techo es de Delacroix.

de Pintura, Escultura y Arquitectura. Le Brun, profesor de la Academia de Pintura desde 1648, llegó á Consejero vitalicio (1663) y luego á director, desde 1683 hasta su muerte (1690). Su autoridad fué soberana. Protegió á todos los incapaces y ahogó ó descorazonó á los independientes.

El artista más grande de esta época, Nicolás Poussin (1594-1665), pasó casi toda su vida en Italia; llamado á París en 1641, para dirigir algunos trabajos de pintura, sintióse bien pronto descorazonado por las intrigas de la Corte, tanto, que no pudiendo resistirlas buscó un pretexto y se volvió á Italia. Pouissin poseía dotes admirables, un alma delicada y *raciniana* y un sentimiento profundo del gran paisaje histórico. Pero sus cuadros, sólidamente



FIG. 479.—N. POUSSIN.
LOS PASTORES DE LA ARCADIA.
(Museo del Louvre).



FIG. 480.—CLAUDIO LORENA.
EL VADO.
(Museo del Louvre).

pensados y compuestos, son relieves pintados; sus figuras, correctamente dibujadas, no tienen personalidad; nada individual hay en sus rasgos, ni nada vibra en sus carnes. Poussin ha pintado numerosas Bacanales sin una sonrisa, sin una emoción de voluptuosidad. Su color es á menudo pálido y chillón, como una policromía aplicada sobre un dibujo y á disgusto; solamente sus fondos de paisaje son armoniosos en su discreta tonalidad. Tiranizado por la antigüedad, fué también el esclavo de la alegoría; una de sus obras maestras, *Los Pastores de la Arcadia*, es ininteligible sin un comentario, y aun después de esto no se tiene la seguridad de haberla entendido (fig. 479). Sin embargo, las escenas bíblicas de Poussin se cuentan entre las mas hermosas ilus-



FIG. 481.—CLAUDIO LORENA.
DESEMBARCO DE CLEOPATRA.
(Museo del Louvre).

traciones de la historia sagrada; en este sentido no es inferior ni aun al mismo Rafael.

Le Sueur (1616-1655), es un pintor algo ponderado, cuya obra, conservada casi en su totalidad en el Louvre, interesa al que la estudia, pero no atrae. Es indubable que en los veintidós cuadros en los que cuenta la vida de San Bruno, hay composiciones excelentes y gran número de figuras

hermosas, pero la imitación de Rafael es tan visible como la falta de inspiración y de fogosidad. Su color, menos pálido que el de Poussin, es más chillón, más agrio. Los que le han llamado el



FIG. 482.—H. RIGAUD.
RETRATO DE BOSSUET.
(Museo del Louvre.—Cliché Neurdev).



FIG. 483.—H. RIGAUD.
GASPAR DE GUEYDAN.
(Museo de Aix.—Gaz. des Beaux-Arts).

Racine de la pintura han leído mal á Racine, ó le han confundido con Campistron.

Juan Jouvenet (1644-1717), protegido de Le Brun, fué también su imitador. Su *Descendimiento de la Cruz* ha merecido los hono-

res del Salón Cuadrado del Louvre, y hace allí un buen papel. Es superior á las composiciones análogas de los boloneses; pero hay en él más retórica que elocuencia, más sabiduría académica que emoción.

Claudio Lorena (1600-1682) vivió en Italia como su amigo Poussin, donde fué el favorito de tres Papas. Es el maestro incontestado de ese género falso y convencional llamado paisaje italiano, en el que la grandiosa decoración de la Naturaleza, sabiamente manipulada, sirve de fondo y de marco á una composición histórica ó mitológica. Los templos, los árboles y las rocas de Claudio Lorena son muy poco reales; todavía lo son menos sus personajes; pero lo que salva estos cuadros, lo que les ha valido una admiración legítima, es el sentimiento poético del espacio,

del cielo, del agua y de la luz. Esta luz desbordante, que nunca empañan las nubes, tiene algo de ficticio y teatral, comparada con la claridad difusa de un Cuyt ó de un Vermeer; pero hay, en cambio,



FIG. 484. — H. RIGAUD.
EL PINTOR MIGNARD.
(Museo de Versalles).

una belleza heroica en los paisajes soleados de Claudio Lorena (figuras 480 y 481). Turner, que legó sus cuadros á la Galería Nacional de Londres, pidió que sus dos mejores obras juveniles se colocasen al lado de dos obras maestras de Claudio; aun subsiste esta colocación, atestiguando la influencia del gran *luminista* del siglo XVII sobre su émulo, mejor dotado, del siglo XIX.

Desde los comienzos del reinado de Luis XIV,



FIG. 485. — NICOLÁS DE LARGILLIÈRE.
RETRATO DEL ARTISTA,
DE SU MUJER Y DE SU HIJA.
(Museo del Louvre.—Cliché Neurdein).



FIG. 486.—SIMÓN GUILLAIN.
LUIS XIII.
(Museo del Louvre).



FIG. 487.—F. GIRARDON.
MODELO DE UNA ESTATUA
DE LUIS XIV.
(Museo del Louvre).

hasta nuestros días, se han pintado en Francia excelentes retratos; el retrato se ha convertido en un arte nacional francés, y de todas



FIG. 488.—A. COYSEVOX.
LA DUQUESA DE BORGÑA
REPRESENTADA COMO DIANA.
(Museo del Louvre).

partes se acude á Francia á servir de modelo á los grandes retratistas. Débese esto á que los convencionalismos académicos encuentran menos campo en este género que en cualquiera de los otros; quiéralo ó no, el artista se encuentra ante la Naturaleza, en contacto con ella, y es preciso que aguce su mirada para verla. Sin embargo, en el siglo de Luis XIV,



FIG. 489.—F. GIRARDON.
EL RAPTO
DE PROSERPINA.
(Parque de Versailles).

toda la vida llegó á ser tan ficticia, que hasta los mismos retratos tienen algo de afectados y poco naturales; testigos el *Luis XIV* y el *Bossuet*, de Rigaud, que son dos obras hermosas, pero del género pomposo y frío (figs. 482 á 484). El mejor pintor de retratos fué Largillière (1656-1746), cuya obra maestra posee el Louvre, en la cual están representados el pintor, su mujer y su hija (figura 485). Cuadro no exento de encanto, pero que indudablemente hace sonreír más de lo que el autor hubiese deseado, gracias á la actitud digna y severa de los padres y á la gracia melindrosa de la hija. El adversario de Le Brun, Mignard, que le sucedió en la dirección de la Academia de Pintura, fué un retratista seductor, pero de una factura tímida y pedantesca; todavía se habla hoy en Francia de *mignardises*. Su mayor celebridad la debió á sus grandes composiciones, en especial á los frescos de la cúpula de Val de-Grâce, alabados larga y enfáticamente por Molière. Esta mediana epístola del gran poeta es muy instructiva; por ella se conoce lo que la crítica pedía al arte en el siglo xvii.

Debe estar éste, según Molière:

Assaisonné du sel de nos grâces antiques,
 Et non du fade goût des ornements gothiques,
 Ces monstres odieux des siècles ignorants,
 Que de la barbarie ont produit les torrents,
 Quand leur cours, inondant presque toute la terre,
 Fit à la politesse une mortelle guerre,
 Et de la grande Rome abattant les remparts,
 Vint, avec son Empire, étouffer les Beaux-Arts (1).

Precisa, pues, imitar la antigüedad, desdeñar la tradición del arte francés y restablecer la «cortesía» en sus derechos. Esto ya resulta gracioso; pero continuemos:

Il nous dicte amplement les leçons du dessin,
 Dans la manière grecque et dans le goût romain,
 Le grand choix du beau vrai, de la belle nature,
 Sur les restes exquis de l'antique sculpture (2).

Este es el ideal pernicioso del academismo, la escultura imitada en pintura. En cuanto al color, también tiene su fórmula.

(1) Sazonado con la sal de nuestras gracias antiguas,—Y no con el gusto insípido de los ornamentos góticos,—Esos monstruos odiosos de los siglos ignorantes,—Producidos por los torrentes de la barbarie,—Cuando su curso, inundando toda la tierra,—Hizo una guerra mortal á la cortesía,—Y que al abatir los muros de la gran Roma,—Vino á ahogar, con su Imperio, las Bellas Artes.

(2) Nos dicta ampliamente las lecciones del dibujo,—En la manera griega y en el gusto romano,—Y la elección de lo bello verdadero, de la bella naturaleza,—Sobre los restos exquisitos de la antigua escultura.

Et quel est ce pouvoir qu'au bout des doigts tu portes,
Qui sait faire à nos yeux vivre des choses mortes,
Et d'un peu de mélange et de bruns et de clairs,
Rendre esprit la couleur, et les pierres des chairs? (1)

Molière parece enamorado de estos «pardos», puesto que más adelante vuelve á ocuparse de ellos celebrando

Le gracieux repos que, par des soins communs,
Les bruns donnent aux clairs, comme les clairs aux bruns (2).

El antiguo para el dibujo, los pardos y los claros para la pintura, tales son las fórmulas del gran arte. Ni una palabra de la Naturaleza tal y como se ve, tal y como se la siente directamente. El juez supremo en materia de arte no es el público, no son los artistas, es Luis XIV, cuyo sentimiento es infalible:

Mais ce qui plus que tout élève son mérite,
C'est de l'auguste Roi l'éclatante visite.
Ce monarque dont l'âme, aux grandes qualités,
Joint un goût délicat des savantes beautés,
Qui, séparant le bon d'avec son apparence,
Décide sans erreur et loue avec prudence,
Louis, le grand Louis, dont l'esprit souverain.
Ne dit rien au hasard et voit tout d'un œil sain,
A versé de sa bouche, à ces grâces brillantes,
De deux précieux mots les douceurs chatouillantes,
Et l'on sait qu'en deux mots ce Roi judicieux,
Fait des plus beaux travaux l'éloge glorieux (3).

Semejantes ideas, salidas de la pluma de un hombre de genio, son más tristes que ridículas.

Del mismo modo que en la pintura, en la escultura es el retrato el que sostiene el honor del arte nacional; el *Luis XIII*, de Simón Guillaín (fig. 486) y el *Luis XIV*, de Girardon (fig. 487), son, por no citar otros cien, obras de gran importancia. Fuera del retrato, cuando Coysevox (1640-1720), sus discípulos los Coustou y hasta el frío Girardon, no se esclavizan con exceso á la alegoría, su cien-

(1) ¿Qué poder es ese que llevas en la punta de tus dedos, — Que hace vivir ante nuestros ojos las cosas muertas, — Y con un poco de mezcla, de pardos y de claros — Hace espíritu al color y á las piedras carnes?

(2) El reposo gracioso que mediante cuidados comunes, — Los pardos dan á los claros, como los claros á los pardos.

(3) Pero lo que sobre todo aumenta su mérito, — Es la brillante visita del augusto Rey. — Este monarca cuya alma, de grandes cualidades, — Tiene un gusto delicado por las sabias bellezas, — Que, separando lo bueno de sus apariencias, — Decide sin error y alaba con prudencia; — Luis, el gran Luis, cuyo espíritu soberano, — Nada dice al azar, viéndolo todo con mirada sana, — Ha dirigido de su boca, á esas gracias brillantes, — Dos hermosas palabras de dulzura acariciadora, — Y ya se sabe, que este Rey juicioso, en dos palabras, — Hace de los trabajos más hermosos el elogio más glorioso.

cia de la forma y su gusto innato por la nobleza, producen obras dignas de todo respeto (figs. 488, 489, 491 y 491 a). Con este sentimiento se admiran todavía, á la entrada de las Tullerías, las *Famas*, de Coysevox, y á la entrada de los Campos Elíseos, los *Caballos de Marly*, de Guillermo Coustou.

Estos artistas fueron los favoritos de



FIG. 490.—P. PUGET.
MUERTE DE MILÓN
DE CROTONA.
(Museo del Louvre).



FIG. 491.—G. COUSTOU.—EL RÓDANO.
(Casa Ayuntamiento de Lyon).

la Corte y de la ciudad; el gran escultor verdadero del siglo fué un independiente y un aislado, Pedro Puget (1622-1694). Lo mismo que Poussin y Claudio Lorena, vivió sobre todo en Italia y en el Mediodía de Francia, lejos de la agotadora tiranía de Le Brun. El genio de Puget, reflejo un poco académico del de Miguel Angel y fuertemente influido por Bernini, no fué apreciado en todo su valor, á pesar de que Colbert, que le quería bien, le dió el encargo de decorar las proas de las galeras reales. No se le empleó en la pomposa decoración de Versalles, donde triunfó el talento vacío de Girardon. Su obras tienen un carácter de austera grandeza y de altivez, reflejo de su



FIG. 491 a.—G. COUSTOU.
GRUPO PROCEDENTE DE MARLY.
(Campos Elíseos, París.—Cliché Girardon).

vida solitaria, dedicada en un todo al arte; también participan del noble orgullo que le hacía decir, á los sesenta años, terminado su *Milón de Crotona*: « Me he nutrido en las grandes obras, braceo cuando trabajo y el mármol tiembla ante mí, por grande que sea el bloque » (figuras 490 y 492).

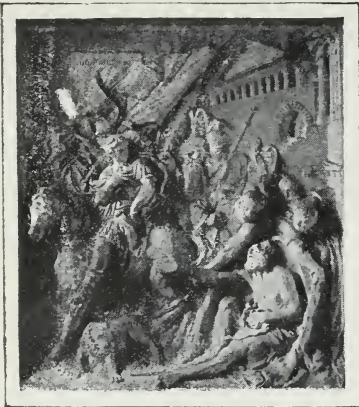


FIG. 492.—P. PUGET.
ALEJANDRO Y DIÓGENES.
(Museo del Louvre.—Cliché Giraudon).

Luis XIV no se contentó con instituir una pintura y una escultura oficiales; quiso que el sello de su majestad se imprimiese hasta en las artes industriales, y creó, en 1661, la manufactura de los Gobelinos, donde no solamente se hicieron tapices, sino también muebles, obras de orfebrería y candelabros. Lo que se llama, en el arte del mueble, estilo Luis XIV es, ora una mezcla de las tradiciones flamenca é italiana, ora una especie de barroquismo severo, en el que el gusto francés se revela sobre

todo por la elección de los materiales y la calidad superior de la ejecución. El ebanista Boulle adquirió una fama duradera por sus muebles incrustados de cobre, de estaño y de concha, de aspecto poco gracioso, pero de una técnica impecable (fig. 493). El gran bronceista y cincelador de la época fué un italiano establecido en Francia, Felipe Caffieri.

Los últimos años del reinado de Luis XIV no fueron más que una lamentable decadencia. Afortunadamente, aunque el rey viejo murió muy lentamente, Francia, á pesar de los desastres que sus errores desencadenaron sobre ella, se mantuvo viva y laboriosa, sin sentir la pérdida de millares de obreros

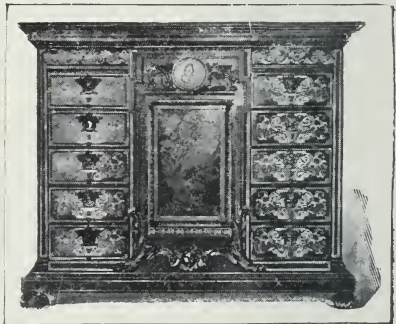


FIG. 493.—MUEBLE DE BOULLE.
(Palacio de Versailles).

hábiles, que la Revocación del Edicto de Nantes arrojó hacia Holanda y Prusia. En medio del pesado silencio á que la forzaba un despotismo envejecido, germinaba el brillante Renacimiento del siglo XVIII, que debía estallar, como música de liberación, al día siguiente de la muerte del Rey Sol.

BIBLIOGRAFÍA.— L. GONSE, *La Sculpture française depuis le XIV^e siècle*, París, 1804; CH. BLANC, *L'École française de Peinture*, 3 volúmenes, París, 1802; O. MERSON, *La Peinture française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, París, 1000; L. GONSE, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France: la Peinture*, París, 1000; *la Sculpture*, París, 1004; E. BOURGEOIS, *Le Grand Siècle*, París, 1800; E. MÜNTZ, *L'Enseignement des Beaux-Arts en France, le Siècle de Louis XIV* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1805, tomo II, página 367); L. COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, tomo III, París, 1003 (origenes del arte moderno; resistencia del estilo nacional al academismo); H. LEMONNIER, *L'Art au temps de Richelieu et de Mazarin*, París, 1803.

H. BOUCHOT, *J. Callot*, París, 1880; G. GRANDIN, *La Famille Lenain (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts)*, 1000, pág. 475); A. VALABREGUE, *Les frères Lenain*, París, 1004; H. JOUIN, *Ch. Le Brun et les Arts sous Louis XIV*, París, 1800; O. MERSON, *Charles Le Brun (Gazette des Beaux-Arts)*, 1800, tomo II, página 353); *Ch. Le Brun à la Manufacture royale (ibid.)*, 1805, tomo I, página 80); J. GUIFFREY, *L'Exposition des Gobelins (ibid.)*, 1002, tomo II, página 265); H. BOUCHITTÉ, *Le Poussin*, París, 1858; ELIZ. DENIO, *Nicolas Poussin*, Leipzig, 1808 (traducción inglesa, Londres, 1890; P. DESJARDINS, *Poussin*, París, 1003; MM. MARK PATTISON (LADY E. DILKE), *Claude Lorrain*, París, 1884; P. MANTZ, *Largillière (Gazette des Beaux-Arts)*, 1893, tomo II, página 80); P. LALANDE, *L'Art du portrait au XVII^e siècle (Grande Revue)*, 15 noviembre 1904); E. MICHEL, *Etudes sur l'Histoire de l'Art*, París, 1800 (el paisaje flamenco, Claudio Lorena).

A. LAGRANGE, *P. Puget (Gazette des Beaux-Arts)*, 1865-1867); P. AUQUIER, *Puget*, París, 1003; G. LE BRETON, *L'Hercule de Puget au Musée de Rouen (Gazette des Beaux-Arts)*, 1888, tomo I, página 224); LADY E. DILKE, *Les Coustou (ibid.)*, 1901, tomo I, página 1).

A. DE CHAMPEAUX, *Le Meuble*, 2 volúmenes, París, 1885-1901 (traducción española, 2 volúmenes, Madrid, s. f.); A. MOLINIER, *Le Mobilier au XVII^e et au XVIII^e siècle*, París, s. f.; *Le Mobilier français au Musée du Louvre*, París, 1003; *La Collection Wallace, Meubles et Objets d'art français*, París, 1003; *The Louis XIV style (Burlington Magazine)*, 1903, tomo I, página 25); H. HAVARD, *Les Boulle*, París, 1893; J. GUIFFREY, *Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs*, París, 1877; CHR. SCHERER, *Elfenbeinplastik seit der Renaissance*, Leipzig, 1003; E. MOLINIER, *Les Ivoires*, París, s. f.



LECCIÓN VIGÉSIMOCUARTA

EL ARTE FRANCÉS EN EL SIGLO XVIII Y LA ESCUELA INGLESA

Emancipación del arte después de la muerte de Luis XIV. — La escuela de Watteau. — El elemento femenino en el arte del siglo XVIII. — Coypel, Van Loo, Lagrenée. — Rafael Mengs. — Antonio Watteau. — Lancret y Pater. — Boucher. — Fragonard. — La reacción clásica. — Winckelmann. — Piranesi. — El llamado estilo Imperio nace en el reinado de Luis XV. — Vien y David. — Los *Salones* de Diderot. — Chardin y Greuze. — Los retratistas franceses del siglo XVIII: Mauricio Quintín La Tour, Nattier, Tocqué, Madame Vigée Le Brun. — Escultores del siglo XVIII. — Escuela inglesa: su aparición tardía. — Pintores extranjeros que trabajaron en Inglaterra. — Hogarth. — Los grandes retratistas ingleses del siglo XVIII. — La escuela de los paisajistas ingleses.

A la muerte de Luis XIV, Francia pudo respirar. Desde hacía quince años sólo vivía á medias, conteniendo su aliento en medio de una atmósfera de angustia, de medianía y de modestia afectada. París se transformó repentinamente. Los cómicos italia-

nos, expulsados en 1697, volvieron otra vez; todo fueron bailes, fiestas y partidas de placer. La sociedad, con el Regente á la cabeza, quiso recobrar la naturalidad y la alegría. Pero no pudo desprenderse por completo de sus costumbres, y, deteniéndose á mitad de su camino, en vez de volver á la Naturaleza verdadera, se satisfizo con una Naturaleza adornada y galante. Como



FIG. 494.—A. WATTEAU.—FIESTA CAMPESTRE.

(Castillo Real de Berlin).

(WERMANN, *Malerei*, tomo III.—Seemann, editor).

intérprete de su amor al placer, de su elegancia y de su vida fácil, encontró á Watteau y sus sucesores.

Estos artistas encantadores, que forman una especie de guirnalda desde principios hasta fines del siglo XVIII, son para muchos el resumen de todos los gustos de la época. No es esto cierto. El siglo que aplaudía entusiasmado las pesadas tragedias de Voltaire y que

se apasionaba por el *Espíritu de las Leyes* y el *Emilio*, estaba muy lejos de ser un siglo ligero, á pesar de que gustó, entre otros goces de la vida social, de lo que se califica de frivolidad. Aún estaba impregnado de clasicismo, y era inevitable que así fuese, puesto que la educación se fundaba exclusivamente en el estudio de griegos y romanos. Pero al lado de esta corriente clásica, que



FIG. 495.—N. LANCRET.—EL INVIERNO.
(Museo del Louvre.—Cliché Neurdein).

nunca se interrumpió, y que se desbordó á fines del reinado de Luis XV, existía otra nacida de una reacción del espíritu francés contra la supremacía tiránica del pasado. Esta corriente reflejó un deseo de emancipación, de alegría y de amable epicureismo, que

constituye uno de los encantos del siglo XVIII. En realidad, estamos acostumbrados á hablar mal de las cosas, y todos hemos oído decir, con palabras de doble sentido, lo grande que era la corrupción de aquellos tiempos, su licencia, que nada respetaba, y su escandalosa impiedad. Esto se debe á que nuestros educadores se formaron durante la reacción política y religiosa que llenó casi todo el siglo XIX y que hizo del que le precedió algo así como un espantajo. No es este lugar apropiado para refutar tal prejuicio; basta con decir que el siglo XVIII, en su conjunto,



FIG. 496.—N. LANCRET.—EL OTOÑO.
(Colección Edmundo de Rothschild, Paris).

marca una vuelta á la Naturaleza, á la verdad y á una concepción más racional de la vida. Los pedantes y los hipócritas, Trissotin y Tartufo, esos enemigos tan terribles del alma francesa, son los únicos que no podrán perdonar á dicho siglo.

En el siglo de Luis XIV, el público está constituido, sobre todo, por el Rey, como hemos visto por los versos de Molière á Mignard,

citados en la lección anterior. En el siglo siguiente lo constituyen, si no todo el mundo, al menos un gran número de cortesanos, de literatos y sabios, de burgueses, de hombres de negocios, y, sobre todo, un buen número de hermosas mujeres. El arte trabajó para ellas, para complacerlas y para cantar sus atractivos y su poder. En vano buscaríamos en el siglo XVIII un pintor como Meissonier, cuyo pincel casi ignoró á la



FIG. 497.—F. BOUCHER.
MUJERES SALIENDO DEL BAÑO.
(Museo del Louvre.—Cliché Neurdein).

mujer. En ninguna época ejerció ésta tanto imperio sobre las inteligencias; si bien la reacción del siglo XIX la despojó de su poder, todo nos hace creer que tomará la revancha en nuestros tiempos.

El advenimiento de un estilo artístico nuevo no hizo desaparecer ni á las Academias ni al academismo. Los últimos discípulos de Le Brun dan la mano á los Coppel, á los Van Loo, á los Lagréné, á todo este arte teatral y vacío que se ensalza con el academismo más austero de Vien y de David. De estos pintores no hay mucho que decir, sino es que experimentaron más de lo que indudablemente creían, la influencia del arte ligero que revoloteaba á su alrededor. Alguno de los cuadros bíblicos de Coppel, ejecutado en dimensiones colosales, tiene el carácter de una pintura de abanico desmesuradamente aumentada. El mejor representante del academis-



FIG. 498.—H. FRAGONARD.
LA INSCRIPCIÓN AMOROSA.
(Colección Ricardo Wallace, Londres).
(Cliché Mansell, Londres).

mo, antes de David, no es un francés, sino un alemán italianizado, Rafael Mengs, que vivió, sobre todo, en Italia (1728 1779). Si este artista bien dotado no llegó á producir ninguna obra maestra, es porque se dejó seducir, como los Carracci, por la desdichada tentación del eclecticismo, que no busca la belleza viviente, sino la que le llega de segunda mano.

El gran maestro de la escuela amable es Antonio Watteau, de Valenciennes, que vino á París en 1702, donde murió en 1721. Había visto en su ciudad natal grandes lienzos de Rubens, y en París vió otros, los de la Galería de Luxemburgo. Allí conoció también á

un decorador lleno de espíritu, Gillot, que pintaba escenas de comedia. Las *Fiestas* campestres y galantes de Watteau deben



FIG. 500.—L. DAVID.

EL JURAMENTO DE LOS HORACIOS.

(Museo del Louvre).



FIG. 499.—H. FRAGONARD.
EL ESTUDIO.

(Museo del Louvre).

algo á Gillot y mucho á Rubens; pero su poesía y su sensiblería delicada es de Watteau (fig. 494). El siglo XIX las ha desdenado durante largo tiempo en nombre del «gran arte». Pero ¿por qué condenar obras maestras, como *El Embarque para Citera* (1717), por la sola razón de que celebren la alegría de vivir y la dulzura de sentirla en compañía? ¿No es, por el contrario, el papel del arte, ó una parte de su papel, purificar lo sensual por me-

dio de la gracia, creando una belleza amable y atractiva, alegrando la vida y activando sus pulsaciones?

Watteau es un colorista refinado, cuya paleta posee exquisitas

sutilezas, como las de Van Dyck; su defecto consiste en ver el mundo como una escena de ópera iluminada con luces de Ben-



FIG. 501.—S. CHARDIN.
LA BENDICIÓN DE LA COMIDA.
(Museo del Louvre).



FIG. 502.—S. CHARDIN.
LA «TOILETE» DE LA MAÑANA.
(Museo de Stokolmo).
(Gazette des Beaux-Arts).

gala, no siendo apasionado ni conmovedor y no pasando de la superficie de las cosas. Sus imitadores, Lancret y Pater, más sensuales y menos delicados que él, aún son verdaderos artistas (figuras 495 y 496).



FIG. 503.—J.-B. GREUZE.
LA NOVIA DEL LUGAR.
(Museo del Louvre).

¿Puede decirse otro tanto de Boucher (1704-1770), el más fecundo de los pintores de esta especie? Fué un decorador ingenioso, un dibujante enamorado de las líneas onduladas y sinuosas, líneas que son como la forma gráfica del estilo *rocalla*. Pero Boucher dibujaba de memoria, sin estudiar la Naturaleza; pintaba sus cuadros lo mismo que sus pantallas de chimenea, con una profusión monó-



FIG. 504.—J.-B. GREUZE.
LA JOVEN DEL PÁJARO.
(Colección Ricardo Wallace,
Londres).



FIG. 505.—N. TTIER.
LA SEÑORITA DE LAMBESC
Y EL JOVEN CONDE DE BRIONNE.
(Museo del Louvre).



FIG. 506.—M. Q. DE LA TOUR.
RETRATO
DE LA POMPADOUR.
(Pastel en el Museo de Saint-Quentin).



FIG. 507.—VIGÉE LE BRUN.
RETRATO DE LA SEÑORA DE CRUSSOL.
(Museo de Tolosa).
(Gazette des Beaux-Arts).

tona de azules y de rosas; su color, de una alegría ficticia, es con frecuencia crudo, chillón ó agrio (fig. 497). Este pintor de las



FIG. 508. — J.-B. GREUZE.
LA LECHERA.
(Museo del Louvre).
(Gazette des Beaux-Arts).

Gracias, como se le llamaba, fué un espíritu superficial y vulgar cuyas más atrevidas invenciones ni siquiera llegan á ser sensuales, siendo, por el contrario, muy insulsas. Fragonard (1732-1806) le fué muy superior, como también lo es hasta el mismo Watteau, por su sentimiento de la realidad y la ingeniosa variedad de sus asuntos (figs. 498 y 499). Este pobre *Frago*, tan vistoso y lleno de luz, murió olvidado y desconocido bajo el Imperio, después de haber presenciado el triunfo de los pintores que le vilipendiaban, tratándole de corruptor público, sin que tuviesen ni su imaginación ni su dominio del color.

Desde mediados del siglo XVIII, la frivolidad fatigosa de Boucher y de sus numerosos imitadores provocó una doble reacción, una hacia el arte antiguo, la otra hacia el arte moral. Ante todo debemos ocuparnos de la primera.

A menudo se cree que la reacción clásica no comenzó hasta la Revolución, lo cual es un error, puesto que empezó á columbrarse desde el reinado de Luis XV. Los primeros descubrimientos importantes en las ruinas de Pompeya y Herculano datan de 1755 y excitaron una viva curiosidad por el arte antiguo. Un sabio alemán, Winkelmann (1717-1768), im-

pressionado por la decadencia del arte en Alemania y en Italia, exhortó á los artistas á buscar sus modelos en la antigüedad. Su

Desde mediados del siglo XVIII, la frivolidad fatigosa de Boucher y de sus numerosos imitadores provocó una doble reacción, una hacia el arte antiguo, la otra hacia el arte moral. Ante todo debemos ocuparnos de la primera.



FIG. 509. — L. DAVID.
RETRATO DE MADAME RÉCAMIER.
(Museo del Louvre).

Historia del Arte entre los antiguos se tradujo al francés en 1764, obteniendo un gran éxito en París. Por otra parte, desde 1756 á 1785, el buril enérgico y elegante de un grabador italiano, Piranesi, multiplicó por millares las imágenes de los monumentos romanos, de los vasos esculpidos, candelabros y relieves. Esta influencia no sólo fué considerable sobre el arte decorativo; lo que ocurrió es que fué el primero en experimentarla.

Al advenimiento de Luis XVI, en 1774, el gusto estaba ya inclinado á la antigüedad, cuyo arte y cuyas costumbres se admiraban tanto más cuanto que su ideal resultaba completamente exótico en el siglo XVIII. El nuevo rey, devoto,

buen marido y de una inteligencia algo limitada, hizo reinar en la Corte una decencia, al menos aparente, que contrastaba con la licencia carnavalesca de los últimos años de Luis XV. De todos



FIG. 511.—L. DAVID.
MADAME SÉRIZIAT.
(Museo del Louvre).
(*Gazette des Beaux-Arts*).



FIG. 510.—E. FALCONET.
ESTATUA ECUESTRE
DE PEDRO EL GRANDE.
San Petersburgo.

estos elementos nació el estilo Imperio, que es muy anterior á Napoleón, y que dominó sin rival en una época en que la afirmación del principio de autoridad—en otros términos, el despotismo—resucitó, durante unos quince años, los errores del siglo de Luis XIV. Vien y su dis-



FIG. 512.
E. FALCONET.
BAÑISTA.
(Museo del Louvre).

cípulo David no son, pues, los autores de una revolución de la que supieron aprovecharse; pero es justo decir que la hicieron triunfar en la pintura, cuyo gusto por las galante-rías azuladas y rosadas había sobrevivido obstinadamente al reinado de Luis XV.

El reinado de griegos y romanos comenzó en 1784 con el cuadro de David, *El juramento de los Horacios*, hermoso relieve de una coloración plana y que fué admirado hasta el frenesí (fig. 500). La Revolución y el Imperio hicieron de David lo que había sido Le Brun bajo Luis XIV, el dictador del arte; en la próxima lección veremos cómo terminó esta dictadura.

En sus célebres *Salones* de 1759 á 1771, Diderot no encuentra bastantes injurias para Boucher y sus

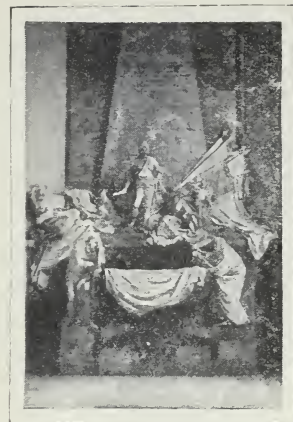


FIG. 513.—J. B. PIGALLE.
MAUSOLEO

DEL MARISCAL DE SAJONIA.
Iglesia de Santo Tomás, Strasburgo.

discípulos—á los que ya opone «el gran gusto severo y antiguo»—ni bastantes elogios para Chardin y Greuze, en los que saluda á los reformadores del arte. A los ojos de Diderot, no basta que el arte sea decente, sino que debe también predicar las virtudes domésticas, la beneficencia y la sensibilidad. Simeón Chardin era un pintor excelente, de la madera de los naturalistas holandeses, pero más agradable, y cuyas cualidades técnicas apreció muy bien Diderot: hizo una pintura anecdótica, familiar y honesta, siendo ante todo buena pintura («esto es bueno, buena pintura», decía Diderot), y volviendo á la Naturaleza tal y como se la ve á la luz del día y no iluminada por las baterías de un teatro (figs. 501 y 502). Greuze hizo una pintura virtuosa y sentimental que nos parece hoy casi insoporta-



FIG. 514.—A. HOUDON.
VOLTAIRE.
Teatro Francés, Paris.

ble: su *Padre de Familia*, sermón en colores, es un sermón que aburre. Pero, por el fondo de su talento, tal como aparece en sus lindas cabezas de muchachas, en *El cántaro roto* y en *La Lechera*, se encuentra comprendido en el arte amable y elegante del siglo XVIII (figs. 503, 504 y 508). Contribuyó á aplastar á Boucher, siendo á su vez aplastado por David, el cual no distinguía entre el arte sensual y el arte sensible, desde el momento en que observa

va que Grecia y Roma no inspiraban á un artista. «Es preciso, decía David con ferocidad, volver á la antigüedad con toda su crudeza».

Un escultor de la época de la Revolución, turiferario de David, pedía la proscripción de todos los cuadros flamencos «como ridiculizadores de la Naturaleza humana», y que todo asunto «no

patriótico» fuese en adelante prohibido á los artistas.

El único género que en el siglo XVIII no ha dejado de producir obras maestras, es el retrato. El pastelista La Tour fijó las fisonomías más encantadoras y más espirituales, con el polvillo de las alas de las mariposas (fig. 506). Nattier, algo monótono en su gracia, ha dejado carnosos retratos de mujeres de belleza exquisita y llena de afeites (fig. 505).



FIG. 515.—A. HOUDON.
DIANA.
(Museo del Louvre).



FIG. 516.—A. CANOVA.
AMOR Y PSIQUIS.
(Museo del Louvre).



FIG. 517.—CLODIÓN.
BACANAL.
(Colección Edmundo Rosthschild,
Paris).

Tocqué, más sabio y mas profundo, es el autor de uno de los mejores retratos del Louvre, el de María Leczynska, la esposa abandonada de Luis XV. Madame Vigée-Lebrun, muerta en 1842, pero que por su talento pertenece, sobre todo, al reinado de Luis XVI, pintó con una gracia llena de ternura bellezas sentimentales y melindrosas (figura 507). Finalmente, los clásicos, David el primero, hicieron retratos admirables; colocados ante la Naturaleza viviente, estos hombres de gran saber olvidaban á los griegos y romanos para inspirarse en ella. La escuela francesa quizá no posee mejor título de gloria que el grupo formado, en el Museo del Louvre, por el retrato de Madame Récamier, al que forman marco otros dos de David, los del matrimonio Seriziat (figuras 509 y 511).



FIG. 518.—ISAAC OLIVER.
SIR PHILIP SIDNEY († 1586).

Miniatura existente
en el Castillo de Windsor.

estrechamente unidas en la escultura del siglo XVIII. El estilo Luis XIV sobrevivió en los grandes monumentos alegóricos y en los grupos mitológicos; el arte nuevo se afirma en la escultura de pequeñas dimensiones y en el retrato. El más antiguo de los buenos escultores de la época, Lemoyne, todavía está penetrado de los ejemplos de Coysevox y de los Coustou; tuvo por discípulo á Falconet, que erigió, en San Petersburgo, la estatua colosal de Pedro el Grande, académica y declamatoria (figura 510), pero que esculpió en París su encantadora *Bañista* (fig. 512) y *Las tres Gracias* del célebre reloj Camondo. La segunda mitad del siglo XVIII vió florecer á dos grandes artistas, Pigalle y Houdon: el primero, autor de



FIG. 519.—W. HOGARTH.
EL MATRIMONIO Á LA MODA.
(Galeria Nacional de Londres).

la magnífica tumba del mariscal de Sajonia, en Strasburgo (figura 513) y de un Mercurio sentado, feliz imitación de la antigüedad; el segundo, á la altura de los grandes intérpretes de la Naturaleza, al que se debe el incomparable *Voltaire* del Teatro Francés, las *Dianas* de París y San Petersburgo y una larga serie de retratos llenos de espíritu y de verdad (figs. 514 y 515), Entre los escultores de *boudoir*, cuyo arte no tuvo escrúpulos, y que fueron evocadores llenos de seducción, de las gracias femeniles, el más amable es Clodión, «jefe de corazón de las lozanas Bacanales» (1) (fig. 517); á se-



FIG. 520.—J. REYNOLDS.
NELLY O'BRIEN.
(Colección Wallace, Londres).



FIG. 521.—T. GAINSBOROUGH.
EL MUCHACHO AZUL
(THE BLUE BOY).
(Colección del Duque de Westminster,
Londres).

mejanza de Fragonard, sobrevivió á los tiempos de las costumbres fáciles, y cuando la reacción greco-romana cambió los gustos de su clientela, se vió reducido, para vivir, á esculpir á Catón.

El Renacimiento clásico tuvo á Italia por principal foco. Canova (1757 1822) creyóse el émulo de los griegos y no fué más que un Praxíteles dulzón (fig. 516); el alemán Danneker, el inglés Flaxman y el danés Thorwaldsen, consiguieron á su vez una reputación que hoy en día nos asombra. Hacia 1800, esta escuela reinaba sin rival, y con ella la falsa elegancia y la insipidez. La característica

(1) ANDRÉS MICHEL, *Notes sur l'Art moderne*, Paris, 1896. En esta lección y en la siguiente he copiado textualmente muchas frases de este excelente librito, imprimiéndolas entre comillas.

de estos artistas consiste en no haber sentido nunca la vibración de la carne fresca; á fuerza de idealismo, eliminaron del arte lo que constituye su superioridad sobre la literatura, la expresión y la intensidad plásticas.

Inglaterra, desviada del camino del arte por el puritanismo, no conoció, durante largo tiempo, más que pintores importados, tales como Holbein, Rubens y Van Dyck; sólo algunos miniaturistas, como Isaac Oliver, anuncian de lejos la formación de un gusto nacional (fig. 518). En la primera mitad del siglo XVIII apareció un pintor moralista, no dulzón como Greuze, sino áspero y satírico como Callot, que



FIG. 522.— T. GAINSBOROUGH
EL PASEO.

(Colección de Lord Rothschild, Londres).

fué Hogarth (1697-1764). Al ocuparse con exceso de los asuntos de sus cuadros, por lo que tienen de divertidos y espirituales (fig. 519), no se le hace justicia, porque se olvida que era también un buen pintor. Sin embargo, importa observar el hecho de que sus cuadros relaten historias edificantes y las cuenten con detalle; esta pretensión didáctica y sermoneadora será uno de los caracteres del arte inglés. Con razón se ha dicho que el geroglífico anecdótico de Hogarth preparaba el psicológico de Burne-Jones (1).

Hacia mediados del siglo XVIII, bajo la influencia de Rubens,

(1) R. DE LA SIZERANNE, *La Peinture anglaise contemporaine*, Paris, 1895, página 280.



FIG. 523.— T. GAINSBOROUGH.
MRS. GRAHAM.

(Museo de Edimburgo).



FIG. 524.—G. ROMNEY.
RETRATO DE MRS. CURRIE.
(Galería Nacional de Londres).



FIG. 525.—G. RÆBURN.
RETRATO DE UNA DAMA INGLESA.
(Colección Schwabacher, Londres).



FIG. 526.—J. HOPPNER.
RETRATO DE UNA DAMA INGLESA.
(Colección Fleischmann,
Londres).



FIG. 527.—T. LAWRENCE.
RETRATO DE MRS. CUTHBERT.
(Colección Beistegui, Paris).

Van Dyck, Tiziano y Murillo, cuyas obras maestras eran ya numerosas en las colecciones inglesas, y también bajo la influencia del arte francés, que nunca fué más popular, creció una generación de notables retratistas, Joshua Reynolds (1723-1792), Gainsborough (1727-1788), Romney, Ræburn, Hoppner, Opie, Lawrence (1769-1830). A diferencia de los retratistas franceses, fueron ante todo coloristas; y enamorados de las tonalidades intensas y vaporosas á la par, se distinguen de los grandes venecianos en que se preocuparon menos de la verdad que de la gracia. Sus retratos resucitan una aristocracia refinada, como la que prestó sus modelos á Van

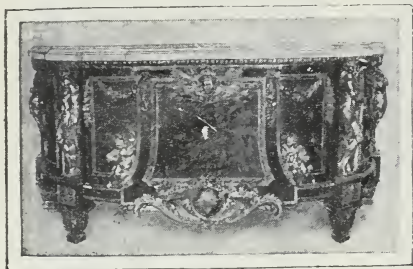


FIG. 528.—CÓMODA DE RIESENER.
(Museo Condé, Chantilly).

Dyck, pero más sana y mejor dispuesta para la acción (figuras 520 á 527). En la misma época, Crome, Gainsborough y otros recogieron, con su originalidad de insulares, la tradición de Ruisdael, inaugurando el paisaje realista moderno. Los mejores paisajes franceses del siglo XVIII, si se exceptúan algunos pequeños lienzos de José Vernet, aún se inspiraron en la tradición italiana; los ingleses son los primeros que se emanciparon, teniendo la osadía «de plantar sus caballetes en medio del campo». En adelante, Inglaterra se convierte en un factor importante del movimiento artístico del mundo, dando más de lo que recibe, y siendo en el retrato y en el paisaje genuinamente inglés, substancialmente inglés, hasta en una época en que el arte de Francia domina en todas partes.

BIBLIOGRAFÍA.—P. LACROIX, *Le Dix-huitième siècle*, Paris, 1873; E. y J. DE GONCOURT, *L'Art du XVIII^e siècle*, 3.^a edición, 2 volúmenes, Paris, 1880-1883; Lady E. DILKE, *French engravers and draughtsmen of the XVIIIth century*, Londres, 1903; C. JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 2.^a edición, Leipzig, 1808; P. SEIDEL, *Die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen auf der Weltausstellung*, Berlin, 1900 (traducción francesa, Paris, 1901).

P. MARCEL, *La Peinture française au début du XVIII^e siècle*, Paris, 1900; J. FOSTER, *French Art from Watteau to Prudhon*, tomo I, 1906; A. VALABREGUE, *Claude Gillo* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, tomo I, página 385); P. MANTZ, *A. Watteau*, Paris, 1892 (véase *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, tomo I, página 5); A. ROSENBERG, *Watteau*, Bielefeld, 1890; E. HANNOVER, *Watteau*, Berlin, 1889; G. SÉAILLES, *Watteau*, Paris, 1901; L. DE FOURCAUD, *Watteau* (*Revue de l'Art*, 1901, tomo I, página 87); TH. DE WYZEWA, *Watteau* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 de septiembre de 1903).

P. MANTZ, *Boucher, Lemoyne et Natoire*, Paris, 1880; A. MICHEL, *Boucher*, Paris, 1886; O. FIDIÈRE, *Alex. Roslin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, tomo I, página 45); P. MANTZ, *Nattier* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1894, tomo II, página 91); P. DE NOLHAC, *Nattier* (*ibid.*, 1895, tomo I, página 457); P. MANTZ, *Louis Tocqué* (*ibid.*, 1894, tomo II, pá-

gina 455); L. DE FOURCAUD, *Chardin*, París, 1900 (véase *Revue de l'Art*, 1890, tomo II, página 383); Lady E. DILKE, *Chardin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, tomo II, página 177); G. SCHEFER, *Siméon Chardin*, París, 1903; M. TOURNEUX, *Les Colson* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, tomo II, página 337); C. GABILLOT, *Les Dronais* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905, tomo II, página 177); R. PORTALIS, *Fragonard*, París, 1890; E. DE GONCOURD, *La Tour* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1867, tomo I, página 127); M. TOURNEUX, *La Tour* (*ibid.*, 1890, tomo I, página 485); J. FLAMERMONT, *Les Portraits de Marie-Antoinette* (*ibid.*, 1897, tomo II, página 283; 1898, tomo I, página 183); H. BOUCHOT, *Boilly* (*Revue de l'Art*, 1899, tomo I, página 330); H. HARRISSE, *L. Boilly*, París, 1898; P. SEIDEL, *A. Pesue* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891, tomo I, página 318); H. BOUCHOT, *Mme. Vigée Le Brun* (*Revue de l'Art*, 1898, tomo I, página 51); CH. PICHOT, *Madame Vigée Le Brun*, París, 1892; AUBERT, J.-M. *Vien* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, tomo I, página 180); C. GABILLOT, *Hubert Robert et son temps*, París, 1895;

L. GONSE, *La Sculpture française*, París, 1895; Lady E. DILKE, *French architects and sculptors of the XVIIIth century*, Londres, 1900; A. ROSEROT, J.-B. *Bouchardeon*, París, 1894; ROCHEBLAVE, *Pigalle* (*Revue de l'Art*, 1902, tomo II, página 267); H. THIRION, *Les Adam et les Clodion*, París, 1885; J. GUIFFREY, *Clodion* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, tomo II, página 478); A.-G. MEYER, *Canova*, Bielefeld, 1898.

A. DE CHAMPEAUX, *Le Meuble*, 2 volúmenes, París, 1885-1901 (traducción española, Madrid, s. f.); Lady E. DILKE, *French furniture and decoration in the XVIIIth century*, Londres, 1902; E. MOLINIER, *Le Mobilier aux XVII^e et XVIII^e siècles*, París, 1899 *Le Musée du mobilier français au Louvre* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, tomo I, página 441); P. DE NOLHAC, *La Décoration de Versailles au XVIII^e siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1895, tomo I, página 205; 1898, tomo I, página 63); G. SCHEFER, *Le style Empire sous Louis XV* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, tomo II, página 481); P. LAFOND, *L'Art décoratif et le Mobilier sous la République et l'Empire*, París, 1900.

E. CHESNEAU, *La Peinture anglaise*, París, s. f. (traducción española, Madrid, sin fecha); GUILLEMIN, *Etude sur la Peinture anglaise (Mémoires de la Société d'émulation du Doubs)*, tomo VII, 1902, páginas 57 y 103); H. BOUCHOT, *La Femme anglaise et ses Peintres*, París, 1903; G. C. WILLIAMSON, *The history of portrait miniatures*, 2 volúmenes, Londres, 1904; A. DOBSON y W. ARMSTRONG, *Will. Hogarth*, Londres, 1892 (traducción francesa); B. BROWN, *Hogarth*, Londres, 1903; W. ARMSTRONG, *Sir Joshua Reynolds*, Londres, 1901 (traducción francesa); *Gainsborough*, Londres, 1900 (traducción francesa); *Turner*, 2 volúmenes, Londres, 1902; A. WHERRY, *Turner*, Londres, 1903; R. S. GOWER, *Thomas Lawrence*, Londres, 1900; TH. DE WYZEWA, *Thomas Lawrence* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891, tomo I, página 118); H. HAXWELL, *George Romney*, Londres, 1903; H. WARD y W. ROBERTS, *Romney*, Londres, 1904; CL. PHILIPPS, *John Opie* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, tomo I, página 299); A.-B. CHAMBERLAIN, *Constable*, Londres, 1903.



LECCIÓN VIGÉSIMOQUINTA

EL ARTE EN EL SIGLO XIX

David, jefe de la escuela francesa.— Sus contemporáneos Guérin, Gérard, Girodet, Gros.— Prudhon.— Ingres.— Géricault.— Delacroix.— Los románticos.— Los eclécticos Pablo Delaroche, Scheffer, Flandin, Cabanel, etc.— Bouguereau.— Pintores de asuntos militares: Charlet y Raffet.— Meissonier.— Detaille y Neuville.— Los orientalistas.— La escuela de Barbizon.— Corot y Millet.— Los realistas Courbet y Manet.— Los impresionistas y los *pleinairistes*.— Los simbolistas Moreau y Baudry.— Puvis de Chavannes.— La escuela belga moderna.— La escuela alemana moderna.— Predominio del influjo francés.— Independencia artística de Inglaterra.— La escuela inglesa del siglo XIX.— La escuela pre-rafaelista.— La escultura del siglo XIX.— La revolución en las artes industriales.— Tendencia á constituirse las escuelas de arte, no por las localidades, sino por sus principios estéticos.

AL comenzar el siglo XIX, Luis David (1748-1825) reinaba como dueño incontestado sobre el arte francés. Hombre de una intolerancia completamente jacobina, había erigido en doctrina la imitación de las estatuas y relieves antiguos, desdeñando los asuntos de género y despreciando la pintura sensual ó sencillamente amable.



FIG. 529.— L. DAVID.

LAS SABINAS SEPARANDO Á LOS ROMANOS
Y Á LOS SABINOS EN SU COMBATE.

(Museo del Louvre).

Pero su técnica era muy superior á su teoría, como lo atestiguan sus admirables retratos (figs. 509 y 511), el grupo central del cuadro de *Las Sabinas* (fig. 529) y su gran composición de la *Coronación de Napoleón*, «proceso verbal épico» y el cuadro de historia

más hermoso que hasta hoy haya producido escuela alguna (figura 530). En 1815, David, que votó por la muerte de Luis XVI,

fué desterrado como regicida; murió en Bélgica diez años después, habiendo pintado en este país algunos hermosos retratos de una factara amplia que acusa la tardía influencia de Franz Hals.

Los contemporáneos de David, aunque más ó menos sometidos á su dominio, conservaron su independencia más que los de Le Brun. El menos personal, Guérin, es también el más olvidado. El insípido Gérard se asemeja á Canova más que á su maestro, y en su *Amor y Psiquis* abre el camino á los pintores dulzones del segundo Imperio (fig. 531). Girodet se inspiró en el Ossian de Mac-Pherson, que



FIG. 530.—L. DAVID.
CORONACIÓN DE NAPOLEÓN
EN NUESTRA SEÑORA
(PARTE CENTRAL DEL CUADRO).
(Museo del Louvre).

Napoleón admiraba tanto como á Homero; su pintura, clásica por la forma, débil y fofa de ejecución, es ya romántica por el espíritu (fig. 533). Gros, el autor de los *Apestados de Jaffa* y de *Napoleón en Eylau*, dos obras maestras (figs. 534 y 535), anuncia



FIG. 531.—F. GÉRARD.
AMOR Y PSIQUIS.
(Museo del Louvre.—Cliché Neurdein).



FIG. 532.—G. PRUDHON.
RAPTO DE PSIQUIS.
(Museo del Louvre.—Cliché Neurdein).

el romanticismo con su predilección por los asuntos modernos y su poco respeto por la tradición greco-romana. David le guardaba rencor por ello, y le aconsejaba que «hojearse á Plutarco»; pero en arte, como en literatura, Bruto, Catón y los Gracos dejaron de estar en moda.



FIG. 533.—L. GIRODET.
ENTIERRO DE ATALA.
(Museo del Louvre).

Colorista armonioso y en ocasiones potente, dibujante un poco inexpresivo, conservándose clásico por la elección de los tipos y de los asuntos, fué algo así como el Andrés Chénier de la pintura (figs. 532 y 536).

Todos los artistas de su tiempo, incluso Gérard, han pintado retratos verdaderos y sólidos; algunos de los de Prudhon, como el de *Madame Cópia* y la *Emperatriz Josefina*, son obras maestras nunca superadas.

A partir de 1806, un discípulo de David, Ingres (1780-1867), dibujaba al lápiz grupos de retratos que figurarán siempre entre las maravillas del arte (figura 538). Este hombre, de temperamento de acero, que

debía vivir más de ochenta años, empezó siendo casi un independiente; se le reprochaba de ser «gótico» y el inspirarse en los predecesores de Rafael. Con el tiempo se convirtió en un clásico

El más original de los pintores del Imperio fué Prudhon, que entre los grandes maestros es uno de los más seductores (1758-1823). Había estudiado á Corregio y Leonardo, al que llamaba «su maestro y su héroe», y que prefería á Rafael. Prudhon se distinguió en el claro-oscuro, en la interpretación de los juegos de luz, acari-



FIG. 534.—J. A. GROS.
NAPOLEÓN Y LOS APESTADOS DE JAFFA.
(Museo del Louvre).

intransigente, dibujante sutil, nervioso, sensible como nadie á los *valores táctiles*, pero incapaz de expresar la emoción, el apasionamiento y el ensueño. No sólo era un mal pintor, sino que despreciaba la pintura, calificándola de «entrenimiento perdonable», y asegurando que lo que está bien dibujado está siempre bastante bien pintado. Excepto algunos pequeños cuadros y retratos de una factura exquisita, como los de *Madame Devauçay* y de *Madame de Senonnes*, Ingres no hizo otra cosa más que embadurnar en grande. Según la frase de Delacroix, aplicaba el color «como la grajea sobre un pastel bien cocido». Delante



FIG. 535.—J. A. GROS.
NAPOLEÓN EN EYLAU.
(Museo del Louvre).

de su *Virgen con la Hostia*, exclamaba un día Horacio Vernet, tan mediano colorista como él: «¡Y decir que hace veinte años que nos está *joborando* con semejantes azules!» El color de Ingres, á la vez terroso y chillón, hace casi odiosa su *Apoteosis de Homero*, á pesar de las bellezas de primer orden que revela un atento examen. Para comprender toda la puerilidad de la intolerancia de Ingres, será bueno añadir que excluyó del cortejo de los grandes hombres, después de haberlos admitido en el boceto, á Shakespeare y á Goethe por ser sospechosos de romanticismo. Toda



FIG. 536.—P. PRUDHON.
LA JUSTICIA Y LA VENGANZA DIVINA
PERSIGUIENDO AL CRIMEN.
(Museo del Louvre).

vía se admiran su figuras de mujeres desnudas, *La Fuente*, *Andrómeda*, *La Odalisca*; pero gustan más en fotografía ó en talla dulce. «¿Por qué no escribe en prosa?»—decía Boileau de Cha-

pelain. Á Ingres se le hubiese podido preguntar alguna vez por qué pintaba (figs. 537, 539 y 541).

Géricault, cuya vida fué corta (1791-1824), desempeñó un papel eminente en la historia del arte francés, porque resucitó con más fuerza y atrevimiento la tradición de Gros. Su *Jangada de la Medusa* (1819), como los *Apestados de Jaffa*, de Gros, se aproxima más á Miguel Angel que á la antigüedad. Con esta obra maestra, «el movimiento y lo patético volvieron á entrar brillantemente en el arte». Géricault estuvo en Inglaterra para exponer



FIG. 537.—D. INGRES.
RETRATO

DE LA SEÑORA DE SENONNES

(Museo de Nantes.—*Gaz. des Beaux-Arts*).



FIG. 538.—D. INGRES.

LA FAMILIA STAMATI
(DIBUJO).

(Colección León Bonnat, Bayona).

la *Jangada*, trayendo de este país nuevas ideas sobre la belleza del color, muy distintas del embadurnado de los discípulos de David; tiene á la vez de los ingleses y de Rubens en sus admirables estudios de caballos, como el cuadro de *Las carreras de Epsom*, que está en el Louvre, primer ejemplo del *galope tendido* en el arte francés (1). Su *Coracero herido* y su *Oficial de caza-*

(1) Este motivo, que no está de acuerdo con la realidad, y que no nos suministra la fotografía instantánea (véase la lección primera), ha sido inventado por los artistas micenianos y adoptado por los de la Rusia meridional, la Persia Sasanida y la China, antes de reaparecer en Europa. El ejemplo europeo más antiguo es un grabado inglés de 1794; en Francia es desconocido antes de la Restauración; en Alemania, antes de 1840. Desde 1880, las revelaciones de la fotografía instantánea tienden á desacreditar este motivo, que poco á poco desaparece de la pintura.

dores, grandes figuras épicas anteriores a su viaje á Inglaterra, todavía son de una tonalidad y un dibujo muy convencionales (figuras 540 y 542).

El heredero de Géricault fué Delacroix (1798-1863), al que se considera como jefe de la escuela romántica. La palabra *romanticismo* no tiene un sentido claro; se aplicó, sobre todo, á la protesta contra la tiranía de griegos y romanos, siendo una reivindicación del arte de la Edad Media y de los tiempos modernos, tan injustamente desdeñado. Delacroix tomó los asuntos de sus cuadros más célebres á Dante, Shakespeare, Byron, á la historia de las Cruzadas y á las de la Revolución francesa y de la insurrección de Grecia contra los turcos (figs. 544 y 546). Pintó como discípulo de Géricault, de Rubens y de Pablo Veronés, con un dibujo algo incorrecto, pero



FIG. 539.—D. INGRES.
RETRATO DE BERTIN.
(Museo del Louvre).



FIG. 540.—T. GÉRICAULT.
LAS CARRERAS DE EPSOM.
(Museo del Louvre).

nuye su mérito, puesto que su enfermedad y su inquietud eran las de su siglo, más humanas y más fecundas que el optimismo de sus modelos favoritos.

con un gran entusiasmo por la vida y la expresión y un sentimiento profundo y poético del color. Por su técnica amplia y atrevida rompió enérgicamente con las timideces de la miniatura, preparando de lejos el advenimiento del impresionismo moderno. Al calificarle de «Rubens enfermo» y de «Veronés inquieto», no se disminuye

Á pesar de los anatemas de Ingres, para el que Delacroix era el diablo en pintura, el academismo austero no resistió los asaltos del romanticismo. Por otra parte, esta austeridad no estaba

de acuerdo con el carácter nacional, que acabó por salir á la superficie. Formóse una escuela ecléctica, en la que la poesía del romanticismo, su gusto un tanto místico por la Edad Media, algo del sentimentalismo á lo Greuze y hasta algunos recuerdos de Boucher, se mezclaron con la tradición del dibujo del antiguo y con el idealismo escultural de los discípulos

de David. Los maestros de esta escuela han pintado anécdotas en grandes dimensiones, procurando conmover, más que por las cualidades intrínsecas de su pintura, por la elección de sus asuntos y la gracia de sus tipos de mujeres y de niños. A este grupo pertenece Pablo Delaroche, síntesis de Girodet y de Ingres, autor de *Los hijos de Eduardo* (fig. 545) y del *Hemiciclo* de la Escuela de Bellas Artes; Ary Scheffer, holandés que se estableció en Francia, amable pintor de Margarita y de Ofelia; Couture, el autor de los *Romanos de la decadencia*, simulacro teatral de una orgía; Gleyre, Flandrin, Cogniet, Cabanal, Bouguereau y muchos otros. No puede pretenderse juzgar á estos hombres en algunas líneas ni dar idea de las diversas cualidades que harían inmortales sus nombres.

En Gleyre, y sobre todo en Flandrin, el discípulo favorito de Ingres, la tendencia mística es la dominante; en Cabanel y Bouguereau triunfa la sensualidad, pero una sensualidad que no puede



FIG. 541. — D. INGRES.
HISTORIA DE STRATÓNICA.
(Museo Condé, Chantilly).



FIG. 542. — T. GÉRICAUT.
LA JANGADA DE LA MEDUSA.
(Museo del Louvre).

ser fresca como la de Rubens, puesto que las carnes que pinta Cabanel son algodinosas y las de Bouguereau vítreas (fig. 543). La reputación europea de Bouguereau se debe, sobre todo, á los cuadros piadosos de una ejecución plana y dulzona, que constituyen, en la escuela francesa, la pareja de las obras de Carlos Dolci, á pesar de ser muy superiores á estas últimas por la ciencia de la composición y del dibujo (fig. 550).

Quizá convenga referir al mismo grupo, á causa de la naturaleza de sus asuntos preferidos, á Delaunay, talento varonil

y sincero; Hébert, de una gracia conmovedora y delicada, sin llegar á ser insulso (fig. 547); J. P. Laurens, cuentista apasionado de los dramas de la historia; Merson, Cormon, Maignan y Duez. A otros artistas, como Fantin-Latour († 1904) y Agache, es más fácil nombrarlos con afecto que clasificarlos.



FIG. 543.—A. CABANEL.

EL NACIMIENTO DE VENUS.

(Museo del Luxemburgo, Paris.—Cliché Neurdein).



FIG. 544.—E. DELACROIX.

LA MATANZA DE SCIO.

(Museo del Louvre).

En los siglos XVII y XVIII, la pintura de batallas, representada, sobre todo, por el flamenco Van der Meulen, no había producido en Francia más que obras medianas y pomposas relatando los grandes hechos dudosos de algunos príncipes. El soldado era carne de cañón con el que no se contaba para nada. El *Napoleón en Eylau*, de Gros, es el primer cuadro militar en el que respira el

alma de una época y en el que palpita el corazón de un artista y de un hombre de bien (fig. 535). Gros dió al cirujano Percy un papel más importante que á Napoleón; pensó menos en

los jefes que en la miseria de los heridos y en la melancolía que sucede á una carnicería. No cayó este ejemplo en el vacío, á pesar de que muchos pintores del siglo XIX, especialmente el fecundísimo Horacio Vernet, continuaron tratando los episodios de la guerra más como ilustradores patriotas que como pensadores. No ocurrió lo mismo con Charlet y Raffet, litógrafos formados en el taller de Gros (1792-1845, 1804-1860), que contaron las guerras de la Revolución y del Imperio con un sentimiento dramático y democrático á la vez, y cuyas simpatías descendieron hasta el soldado heroico y oscuro, colocando sus sufrimientos y



FIG. 545.—P. DELAROCHE.
LOS HIJOS DE EDUARDO
EN LA TORRE DE LONDRES.
(Museo del Louvre).

sus entusiasmos en el primer plano (fig. 548). Uno de los discípulos más eminentes de León Cogniet, Meissonier (1813-1891), y sus discípulos é imitadores, Neuville y Detaille, se refieren, como pintores militares, á Charlet y Raffet (figs. 549, 552, 553). Un cuadro como el de 1814, de Meissonier, por no citar otros, constituye una de las glorias incontestadas de la escuela francesa del siglo XIX; nada hay que se le parezca, en este género, en el arte de Holanda y de Italia. Además, Meissonier ha tratado asuntos anecdóticos del siglo XVIII con una habilidad prodigiosa de miniaturistas y una ciencia de la forma superior hasta á la de los mismos holandeses (fig. 554). Pero el más hermoso de estos cuadritos palidece al lado de un Pieter de Hooch ó de un Vermeer, debido á que Meissonier dibuja demasiado é ilumina



FIG. 546.—E. DELACROIX.
LA BARCA DE DANTE.
(Museo del Louvre).

más bien que pinta, no habiendo sabido envolver la forma en una atmósfera luminosa y acariciadora.

Después de Delacroix, púsose en moda el Oriente: la guerra de la independencia helénica, la conquista de Argelia y las relaciones cada vez más activas con Constantinopla, Siria y Egipto, suministraron á los pintores aficionados á lo pintoresco y al color una nueva mina que explotaron con gran habilidad. Entre estos pintores orientalistas, fueron los mejores Decamps (fig. 560), Marilhat y Fromentin. Decamps era un colorista extraordinario, quizá el mejor que ha tenido Francia, lo que atestiguan sus maravillosos cuadros en Chantilly. Fromentin, concienzudo y un poco tímido,



FIG. 547. — E. HÉBERT.

LA MALARIA.

(Museo del Luxemburgo).

ha pintado un Oriente y unos árabes de una elegancia falsa, pero usando una paleta matizada delicadamente. Por otra parte, su mejor título es el haber escrito *Los Maestros de otro tiempo*, que,

no sólo es la más hermosa, sino la única obra maestra de crítica de arte producida por la Francia del siglo XIX.

Los maestros del siglo XVIII amaron más al campo que á la Naturaleza: J. J. Rousseau y Bernardino de Saint-Pierre, fervientes *naturistas*, no ejercieron ninguna influencia sobre el arte de



FIG. 548. — A. RAFFET.

«ILS GROGNAIENT...» (LITOGRAFÍA).

su tiempo. La revelación de la Naturaleza auténtica, «con sus verdes francos y sus transparencias de la atmósfera», fué llevada á Francia por los ingleses Bonington y Constable (figs. 555 y 556), que enviaron sus obras á los *Salones* de la Restauración. Un grupo de artistas franceses fué á instalarse en Barbizon, en el bosque de Fontainebleau, mirando frente á frente los árboles, las rocas

y las charcas, y produciendo «fieles y ardientes retratos de la tierra natal», tales como aún no conocía el arte francés. Fueron acusados por los clásicos porque representaban «lugares áridos y sin encanto, cuyas líneas son pobres, y cuya vegetación es seca y mezquina», y también porque buscaban sus modelos en Francia y no en Italia, renunciando al «paisaje compuesto» con templos y ruinas en el primer plano. Sin embargo, los heréticos triunfaron: el paisaje italiano había muerto.

T. Rousseau (1812-1867), Daubigny (1817-1878) Dupré y Díaz fueron los maestros de la nueva escuela, á la que puede agregarse el animalista Troyon. Otros animalistas de talento, Rosa Bonheur

y Brascassat, se parecieron más bien á los maestros holandeses, sobre todo á Pablo Potter, modelo seco, y cuya imitación es peligrosa.

Lugar aparte debe concederse al paisajista Corot (1796-1875), quien, en su larga carrera, fué desde el academismo hasta los confines del impresionismo. Por su



FIG. 549.—J. MEISSONIER.—1814.

(Colección Chauchard, Paris).

(Tomado de *Meissonier, Souvenirs et Entretiens.*

Hachette y C.^a, editores).

educación era un clásico, que no dejó nunca de poblar sus paisajes con ninfas y sátiros; pero esta fidelidad superficial á la tradición le dejó toda su independencia de pintor-poeta, de lírico exquisito, adorador ferviente de la Naturaleza bajo sus aspectos apacibles y pintor incomparable de las frescuras de la mañana y de las brumas plateadas de la tarde (fig. 557).

Así como el paisaje francés ha tenido sus grandes intérpretes en el siglo XIX, los robustos campesinos de Francia también han encontrado el suyo en Millet. Este artista es, si así puede decirse, un realista idílico que, por su técnica y la elección de los asuntos, se refiere á Chardin, mientras que el sentimiento «conmover y fraternal» que pone en sus lienzos refleja esa preocupación de los humildes y de los pobres que ha constituido el honor y el tormento del siglo XIX (figs. 551 y 559).

Corot y Millet han tenido dignos herederos. No hay Salón anual en el que el paisaje deje de estar representado por hermo-



FIG. 550.—W. BOUGUEREAU.
LA VIRGEN DEL CONSUELO.
(Museo del Luxemburgo).
(Cliché Neurdein).



FIG. 551.—J. F. MILLET.
LA VELADA.
(Antigua colección Tabourier, Paris).
(Gazette des Beaux-Arts).

sas obras: François y Harpignies, Cazin y Pointelin, por no citar más que á estos cuatro artistas, tienen por adelantado un lugar en el Louvre. Julio Bretón, pintor de campesinos y escenas rústicas como Millet, pero menos rudo, esforzóse en conciliar la poesía y el realismo sin sacrificar la belleza y la gracia á la verdad.

Hacia 1855, la caligrafía fría de los académicos y el agotamiento del romanticismo produjeron una reacción en el sentido del realismo y del naturalismo. Courbet (1819-1877) y Manet (1833-1884) fueron sus apóstoles intemperantes. Sin embargo, uno y otro, en sus comienzos, se inspiraron menos en la Naturaleza que en los pintores españoles Velázquez y Goya. Los grandes paisajes de Cour-



FIG. 552.—J. MEISSONIER.
NAPOLEÓN III EN SOLFERINO.
(Museo del Luxemburgo).

bet carecen de ambiente, y sus figuras, sólidas y vigorosas, parece á menudo que están pintadas con hollín; pero su ejecución

valiente, que contrastaba con la manera lamida de un Delaroche, fué un buen ejemplo á mediados del siglo último (figura 562). La *Olimpia*, de Manet, era todavía más revolucionaria que las *Bañistas*, de Courbet: era una protesta contra esas mujeres desnudas, diosas ó mortales, de siluetas de una elegancia inverosímil, de carnes exangües y transparentes que tanto prodigó el academismo del siglo XIX. Pero esta ruidosa exhibición produjo escándalo sin formar escuela; la técnica de Manet fué más imitada que su concepción un poco cari-



FIG. 553.—E. DETAILLE.—EL ENSUEÑO.
(Museo del Luxemburgo).

bet carecen de ambiente, y sus figuras, sólidas y vigorosas, parece á menudo que están pintadas con hollín; pero su ejecución valiente, que contrastaba con la manera lamida de un Delaroche, fué un buen ejemplo á mediados del siglo último (figura 562). La *Olimpia*, de Manet, era todavía más revolucionaria que las *Bañistas*, de Courbet: era una protesta contra esas mujeres desnudas, diosas ó mortales, de siluetas de una elegancia inverosímil, de carnes exangües y transparentes que tanto prodigó el academismo del siglo XIX. Pero esta ruidosa exhibición produjo escándalo sin formar escuela; la técnica de Manet fué más imitada que su concepción un poco cari-



FIG. 554.—J. MEISSONIER
LOS AFICIONADOS.
(Museo de Chantilly).



FIG. 555.—J. CONSTABLE.
EL CAMPO DE TRIGO.
(Galería Nacional de Londres).
(Cliché Hanfstaengl, Munich).

caturesca de la forma. De su técnica, cuya fórmula es la yuxtaposición de colores crudos — porque, como él decía, el principal personaje de un cuadro es la luz —, derivan dos tendencias generales, que hacia 1875 se desarrollaron formando verdaderos sistemas: el *impresionismo* y la pintura del *aire libre*. El *impresionismo* (1) es una especie de estenografía pictórica que desdeña los detalles que la visión rápida y sintética no puede sorprender. Es también una reacción contra el simbolismo, el intelectualismo y todo lo que en la obra de arte no es del dominio del arte. La pintura al *aire libre* es una rebelión contra la pintura hecha en el taller, con esas sombras negras que la luz



FIG. 556.—J. CONSTABLE.
LA CATEDRAL DE SALISBURY.
(Museo de South Kensington, Londres).



FIG. 557.—C. COROT.—PAISAJE MATINAL.
(Museo del Louvre).

abierta no produce. Se puede ser *impresionista* sin ser pintor de *aire libre*, y recíprocamente; entre estos artistas que rompieron con la escuela, casi hay tantas escuelas como individuos.

El más notable entre los pintores de figuras al *aire libre* fué Bastien-Lepage, que murió joven, pero cuya influencia le sobrevivió. El *aire libre* sedujo, sobre todo, á los paisajistas Monet, Pissarro, Sisley y Césanne, los cuales, por su técnica, fueron al mismo tiempo impresionistas. Renoir y Enrique Martín, aunque también pintaron paisajes, son más conocidos como pintores de figuras

(1) Este nombre deriva de un cuadro expuesto por el paisajista Monet en 1863 en el «Salón de los Desechados»; representaba una puesta de sol con este título: *Impresión*.

que, vistas de cerca, presentan el aspecto de manchas multicolores, pero que á cierta distancia producen el encanto de los ojos. «El impresionismo, se ha dicho, renueva el paisaje por el amor y la inteligencia de la luz, y por esta misma necesidad de intensidad encuentra una nueva técnica que, para exaltar los tonos, los divide» (1). Uno de los maestros del impresionismo, Degas, es un artista refinado, dibujante sutil como Ingres y, por su gusto, extraño y vulgar en sus concepciones. Otro impresionista, Besnard, busca la sugestión intensa de la vida en la yuxtaposición armoniosa de los colores más vivos, pareciendo que quiere acercarse al sol. Un tercero, Carrière († 1906), reaccionando contra el *aire libre*, lleva hasta el extremo el rebuscamiento de la fluidez



FIG. 558.—H. REGNAULT.
EL GENERAL PRIM.
(Museo del Louvre).



FIG. 559.—J. F. MILLET.
LAS ESPIGADORAS.
(Museo del Louvre).

del ambiente, sumergiendo sus figuras en la brillantez difusa de una media luz que acentúa la melancolía de aquéllas. En general, el impresionismo y la pintura al aire libre han abusado de la luz, haciendo abstracción de la realidad sólida, que no por eso no existe y reivindica sus derechos.

La influencia de Courbet y de Millet, unida á una simpatía cada vez más viva por las clases obreras, determina una expansión en el círculo de los asuntos tratados por el arte; representa el trabajo de la ciudad y de los campos, las escenas callejeras, las de la aldea, del mar y de la fábrica, no como los holandeses, por el solo gusto de la observación pintoresca, sino con el espí-

(1) SÉAILLES, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, tomo I, página 80. He aquí algunas líneas que conviene recordar: «El puntillismo es la consecuencia lógica de la doctrina de los impresionistas, que era, en resumen, la de la división de los rayos luminosos. La escuela académica sólo había conocido una distribución artificial de la luz, una luz de taller; los impresionistas se esforzaron en analizarla y en aislar sus elementos para aumentar su vibración». (H. COCHIN, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, tomo I, página 455.)

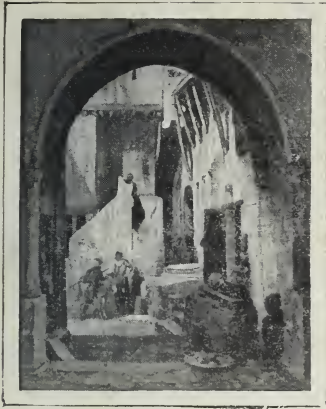


FIG. 560.—A. DECAMPS.
UNA CALLE DE SMIRNA.
(Museo del Louvre).
(Cliché Neurdein.)



FIG. 561.—T. CHASSÉRIAU.
LAS DOS HERMANAS.
(Colección A. Chassériau).
(Gazette des Beaux-Arts).

ritu «conmovedor y fraternal» de Millet. Entre los artistas á quienes se debe esta transformación, esta exaltación del género, pueden nombrarse á Ulises Butin, Lhermitte, Roll y Steinlen. Con ellos nos encontramos muy lejos de «la sombra dorada de los parques de Watteau» y de los grupos que, bajo los temblores del raso, hablaban de amor» (1).

El naturalismo de Courbet y de Manet provocó una reacción idealista, que esta vez fué más simbolista que académica. En parte se debió á la influencia de los pre-rafaelistas ingleses; esta tendencia refinada y aristocrática estuvo representada en Francia por Gustavo Moreau y Baudry (figs. 563, 564 y 569).

(1) Expresiones de Anatolio France.



FIG. 562.—G. COURBET.
LAS CRIBADORAS DE TRIGO.
(Museo de Nantes.—Gazette des Beaux-Arts).



FIG. 563. — P. BAUDRY.
LA FORTUNA.
(Museo del Luxemburgo).

Hay *aire libre*, simbolismo é idealismo, pero sobre todo poesía y una razón elevada, en la obra de Puvis de Chavannes (1824-1898), el decorador por excelencia del siglo XIX, el único que ha sabido pintar una gran composición sobre



FIG. 564. — G. MOREAU.
ORFEO.
(Museo del Luxemburgo).

un muro sin horadarle con sombras importunas (fig. 567). Sus grandes obras están en la Sorbona, en el Panteón, en los Museos de Amiens, Lyon y Marsella. Los pintores contemporáneos que más puntos de contacto tienen con su talento, son el lyonés Chenavard, más pensador que pintor, y Chassériau, artista original que murió muy joven (1819-1856) (fig. 561). Puvis se



FIG. 565 — L. BONNAT.
RETRATO DE ERNESTO RENÁN.
(Colección Psychari).
(Cliché Braun, Clément y C.^ª).



FIG. 566. — L. BONNAT.
LA SEÑORA
DE LA MEDIA LUNA.
(Colección E. Kaul).

aproxima voluntariamente á Giotto, no sólo por la sencillez de los movimientos y de las actitudes, sino por su preocupación de



FIG. 567.—PUVIS DE CHAVANNES.—EL BOSQUE SAGRADO.
(Hemiciclo de la Sorbona, Paris).

no acabar y hasta por ciertas incorrecciones de dibujo. Este arcaísmo, algo pueril, fué el error de un hombre de gran talento que



FIG. 568.—J. DAGNAN-BOUVERET.
LOS CONSCRIPTOS.
(Palacio Borbón, Paris).



FIG. 569.—G. MOREAU.
MEDEA Y JASÓN.
(Colección Ephrussi).
(Gacette des Beaux-Arts).

ha sabido, como nadie, agrupar personajes sobre fondos de naturaleza idílicos ó heroicos, pero que no se preocupó de represen-



FIG. 570.—L. BONNAT.
LEÓN COGNIET.
(Museo del Luxemburgo).

tar la acción y el movimiento.

El estudio de los ilustres maestros del pasado, tan accesibles hoy en los Museos, es un factor esencial del arte moderno; gran número de

nuestros más reputados pintores se nos presentan como la síntesis de una educación académica uniforme y de la influencia de un genio de otros tiempos, escogido por su temperamento individual. Así vemos que la poderosa naturaleza de Bonnat



FIG. 571.—CARLOS DURÁN.
LA MUJER DEL GUANTE.
(Museo del Luxemburgo).



FIG. 572.—J. J. HENNER.
SAN SEBASTIÁN.
(Museo del Luxemburgo).



FIG. 573.—H. MAKART.
CLEOPATRA EN EL CYDNUS
(Museo de Stuttgart).

Art en tableaux. — Seemann, editor).

se ha nutrido con Ribera y Velázquez (figs. 565, 566 y 570); Ricard aprendió del Tiziano y de Rembrandt; H. Regnault, de Goya (fig. 558); Velázquez ha inspirado á Carlos Durán en sus mejores lienzos, *La Mujer del guante* (fig. 571); Corregio y Prudhon se reconocen en Henner, el pintor de los blancos brillantes (fig. 572); Roybet tiene de Hals, H. Lévy de Rubens, Bail de Vermeer, Baudry y Benjamín Constant se han sentido venecianos; Bastien-Lepa-

ge y Dagnan-Bouveret han amado á Holbein (fig. 568). Pero obsérvese que se trata de lecciones póstumas libremente buscadas y asimiladas, y no de imitaciones, que el gusto moderno no tolera, por lo menos en Francia. Escuelas de plagiarios como las de Leonardo y de Rafael en el siglo xvi no serían hoy aceptadas por la opinión, que no hubiera estado conforme con el mismo Rafael, tan poco discreto en sus imitaciones.



FIG. 574.—W. TURNER.
«THE FIGHTING TEMERAIRE».
(Galería Nacional de Londres).

(WÆRMANN, *Malerei*, tomo III.—Seemann, editor).

La escuela de pintura en Bélgica y Holanda, con sus pintores Gallait, Leys, Wauters é Israëls, deriva á la vez de David, de los románticos franceses y de los grandes pintores flamencos y holandeses del siglo xvii. Ha producido una serie completa de obras sólidas, fuertemente pensadas y dibujadas; pero, cosa rara bajo el cielo de Rembrandt y el de Rubens, no ha contado con un solo colorista. Sin embargo, en Holanda, el paisaje moderno ha encontrado intérpretes conmovedores, tales como los hermanos Maris y el marinista Mesdag.



FIG. 575.—E. BURNE-JONES.
EL CANTO DE AMOR.
(Colección T. H. Ismay, Londres).

En Alemania, la tendencia romántica se encarnó en un principio en un vienés antojadizo, Moritz von Schwind, que pintó, no sin cierto arcaísmo rebuscado, escenas históricas y leyendas de la Edad Media. Pero la escuela dominante fué la de los *Nazarenianos*, cuyo asiento estaba en Roma y que se propusieron sobre

todo la imitación del siglo xv italiano. Los maestros de esta escuela, Overbeck (1789-1869), Führich, Schnorr, así como Cornelius y su discípulo Kaulbach, que se inspiraron también en Durero,

están hoy justamente olvidados; pintaron tan mal como Ingres, dibujaron menos que él, distinguiéndose del artista francés en su predilección por las grandes composiciones simbólicas, que, á más de aburrir, reclaman comentarios. La pintura histórica y anecdótica tuvo su Meissonier en Menzel († 1905), que resucitó con gran ingenio y una técnica sabia al gran Federico y su corte. Una escuela neo-veneciana nació en Viena con Hans Makart (1840-1884), brillante colorista y espíritu superficial (fig. 573). Los retratistas ingleses, Van Dyck y Tiziano formaron el talento de Lenbach (1836-1904), cuyos hermosos retratos de Bismarck, Moltke y Guillermo I son obras más sorprendentes que refinadas (fig. 576). El realismo francés encontró



FIG. 576.—F. LENBACH.

EL MARISCAL MOLTKE.

(Colección Whitman, Londres).

adeptos en Uhde y Liebermann, el primero inclinado al misticismo, y el segundo inspirado directamente en Millet. Finalmente, la Suiza alemana contó con un colorista rayano en la afectación, Böecklin (1827-1900), realista y romántico á la vez, pintor y pensador, pero con demasiadas preocupaciones para deslumbrar y presentar enigmas (fig. 577). De Böecklin deriva el sajón Max Klinger (nacido en 1857), pintor, grabador y escultor, también raro, de una rareza premeditada, pero más instruído y de un talento más robusto. En el presente, la influencia del arte francés de ayer parece haber conquistado definitivamente á Alemania, que



FIG. 577.—A. BOECKLIN.

LAS NEREIDAS.

(Museo de Basilea).

posee artistas hábiles, pero no un estilo nacional.

Italia ha producido un paisajista de aire libre, Segantini, revelador de los elevados parajes alpinos, y cuya influencia sobre la escuela francesa se ha exteriorizado. Otro artista italiano, Boldini, mezcla singular de Baudry y Manet, debe más bien contarse entre los parisienses de la escuela decadente; pero se observan notables cualidades de toque en sus retratos elegantes y nerviosos.

Desde 1850, próximamente, la escuela francesa influye en toda Europa; sólo Inglaterra forma una provincia independiente, en la que, por otra parte, los talentos originales se han hecho excepcionales. En la primera mitad del siglo, el artista



FIG. 578.—J. SARGENT.
LAS HERMANAS HUNTER.
(Colección de los Sres. Hunter).



FIG. 579.—G. WATTS.
LA ESPERANZA.
(Tate Gallery, Londres).
(Cliché Hollyer, Londres).

inglés más grande es Turner (1775-1851), pintor enamorado hasta el éxtasis de la luz, Claudio Lorena romántico, calenturiento y á veces teatral (fig. 574). Pero con Lawrence, muertó en 1830, la escuela de los retratistas del siglo XVIII se desvió hacia el academismo, atravesando á su vez la pintura inglesa una fase de banalidad y aplastamiento. Salió de ella, en 1848, gracias á los esfuerzos de tres amigos, Hunt, Rossetti y Millais, que formaron la «cofradía de los pre-rafaelistas» (*Preraphaelite Brotherhood*, P. R. B.). Millais se separó más tarde de este grupo para convertirse en un buen pintor plebeyo; pero Rossetti tuvo un brillante discípulo, Bur-

ne-Jones (fig. 575), y Watts, aunque independiente en sus comienzos, acabó por inspirarse en ideas análogas (fig. 579). Ataca-



FIG. 580.—J. WHISTLER.
RETRATO DE LA MADRE DEL ARTISTA.
(Museo del Luxemburgo, Paris).



FIG. 581.—F. RUDE.
LA MARSELLESA.
(Arco de triunfo de la Estrella,
Paris).

dos violentamente por los académicos, los P. R. B. encontraron un defensor en el estético Ruskin, que ejerció una gran influencia sobre el arte de su tiempo. Los pre-rafaelistas veían en Rafael un



FIG. 582.—A. L. BARYE.
LUCHA DE UN TIGRE Y DE UN COCODRILO.
(Museo del Luxemburgo).



FIG. 583.—CHR. RAUCH.
MONUMENTO
DE FEDERICO EL GRANDE.
Berlín.

apóstata del ideal y un apóstol de los procedimientos; tomaron como modelos á Botticelli y Mantegna. Pero no se crea por esto que eran vulgares «imitadores». El carácter más saliente de esta escuela es el intelectualismo, el desdén del arte por el arte; gustan de contar y

enseñar, conmover el alma de las multitudes, llegando hasta el pueblo para convertirle á la belleza. Sin embargo, no cuentan anécdotas burgueses como Hogarth; la antigüedad y la Edad Media céltica les suministran leyendas en las que descubren símbolos y quieren hacerlos descubrir. A pesar de que muchos de ellos, desde 1848, se adelantaron á la escuela francesa en el camino del *aire libre* y del *puntillismo* (1), no por esto son impresionistas; sienten horror por los procedimientos descuidados y expeditos; su factura, minuciosa y pedante, yuxtapone, pero sin armonizarlos bastante, los colores intensos y crudos.

A pesar de estar al servicio de un ideal muy elevado, este arte seco y

ficticio debía acabar por producir cierto cansancio. Un pintor-grabador americano, Whistler (fig. 580), que se relaciona como Manet con Velázquez, pero menos agresivo para expresar sus preferencias, expuso en Londres retratos *impresionistas*, de una delicada tonalidad gris-plata y paisajes diestramente ejecutados *à la francesa*, sobre todo uno, «nocturno en negro y oro», que fué de un efecto sensacional. Ruskin injurió á Whistler; le acusó de haber «arrojado un bote de colores al rostro del público». Whistler se querelló contra Ruskin (1878); obtuvo *un céntimo* de los intereses perdidos,



FIG. 585.—A. MERCIÉ.
DAVID.
(Museo del Luxemburgo).



FIG. 584.—H. CHAPU.
JUANA DE ARCO.
(Museo del Luxemburgo).

y los debates, á los que acudió Burne-Jones como testigo contra el arte nuevo, pareció como que consagraban el triunfo del pre-rafae-

(1) Monet y Pissarro fueron á Londres en 1870, experimentando la influencia de los artistas ingleses, pero sobre todo la de Turner, muerto veinte años antes, y cuyas últimas obras son «impresionistas».

lismo, dueño del gusto público y con pretensiones de seguir siéndolo. En realidad, fué este el comienzo de su decadencia, Whistler ha muerto en 1903, admirado é imitado; la escuela de Rossetti y de Burne-Jones está en plena disolución, y el arte francés, en su forma más reciente, encuentra numerosos amigos al Norte del Canal de la Mancha.

La estética de los P. R. B. no ha dominado en Inglaterra, con exclusión de las demás. Un pintor de origen holandés, Alma Tadema, se ha hecho célebre por sus cuadros de la vida antigua, de una minucia en la factura que no excluye la gran-



FIG. 586. — A. MERCIE.
«GLORIA VICTIS».
Ayuntamiento de París.

deza. El retrato ha estado brillantemente representado por Orchardson, Herkomer y Oules; el paisaje por H. Moore y, sobre todo, por B. Leader, autor del cuadro *Por la tarde habrá allí luz*, que quizá llegará un día en el que sea reputado como la obra maestra del paisaje moderno.

La escultura sólo experimentó débilmente la influencia del movimiento romántico. Hasta que pasó la mitad del siglo XIX, se inspiró, sobre todo, en la antigüedad, en Canova y en Thorwaldsen. Sin embargo, en Francia sobrevivió la tradición de Puget y de Houdon, la cual hasta llegó á adquirir mayor amplitud en el borgoñón Rude (1784-1855), artista vigoroso que se elevó hasta lo sublime en su *Marsellesa* (fig. 581). El Salón de 1833 reveló el genio de Barye (1796-1875), animalista incomparable,

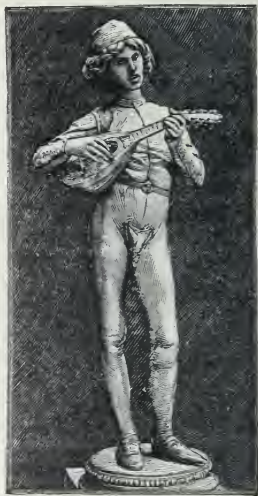


FIG. 587. — P. DUBOIS.
TROVADOR FLORENTINO.
(Museo del Luxemburgo).

que puede calificarse de Miguel Angel de las fieras; Cain y Gardet han seguido el camino trazado por Barye (fig. 582). Alemania tuvo también dos escultores poderosos, en los que resucitó, mitigado por la influencia de Canova, algo de la rudeza del Renacimiento germánico; son estos escultores Rauch y Rietschel (fig. 583). Aproximadamente, entre 1850 y 1865, la imitación de la escultura italiana del Renacimiento vino á injertarse en el neo-clasicismo; nació de aquí un eclecticismo distinguido, cuyos representantes, hasta nuestros días, son Chapu (fig. 584), Mercie (figs. 585 y 586), Dubois (figu-



FIG. 589.—SAINT-MARCEAUX
GENIO
GUARDANDO EL SECRETO
DE LA TUMBA.
(Museo del Luxemburgo).



FIG. 588.—L. E. BARRIAS.
LOS PRIMEROS FUNERALES.
«Petit Palais».
(Cliché Giraudon).

ra 587), Bartholdi, Guillaume, Barrias (fig. 588) y Saint-Marceaux (fig. 589). Pero la tradición de Rude, avivada por un estudio apasionado del natural, se continuó con Carpeaux (1827-1875), cuyo *Grupo de la Danza*, esculpido para la fachada de la Gran Opera, produjo un gran escándalo y formó escuela (figs. 590 y 591). Cuando se le descubrió, en 1869, un desconocido imbécil vació sobre el grupo, durante la noche, el contenido de una botella de

tinta: era esto como el pañuelo de Tartufo ofrecido á mujeres de carne y hueso y vibrantes de movimiento y emoción, cual hasta entonces no se habían visto. Muchos de los maestros de la escultura contemporánea francesa, tales como Frémiet (sobrino de Rude), Dalou, Falguière (fig. 593), Bartholomé é Injalbert, parecen



FIG. 590.—J. B. CARPEAUX.
LA DANZA.
Gran Ópera, París.

relacionarse con Carpeaux (figuras 592, 594). Pero esta escuela es más bien realista que naturalista; en ella la influencia de los grandes maestros es todavía sensible por el rebuscamiento de la esbeltez y la elegancia. El naturalismo *integral*, que en escultura no había tenido ningún profeta después de Donatello, ha encontrado dos en nuestros tiempos: Rodin en Francia y Constantino Mennier en Bélgica. Mennier († en 1905) es el Millet de la escultura, un Millet que representa lo verdadero, no de los campesinos, sino de los mineros y obreros (fig. 595). Rodin, más variado y más poeta, es también menos equilibrado y más agresivo (figs. 596 y 597). Junto á retratos admirables, figuras aisladas que Donatello hubiese reconocido como suyas, y grupos

de un sentimiento profundo ó de una pasión vibrante, confió al desbastador todos los ensueños de una fantasía delirante, frecuentemente orientada hacia lo monstruoso y excepcional. Pero hasta en aquellos casos en que se desvía, este artista asombroso nunca decae; la forma se mantiene viva y vibrante y la arcilla ó el mármol participan de la hiperestesia del escultor.

La influencia florentina ha marcado con su sello á un maestro refinado, Roty, grabador de mone-

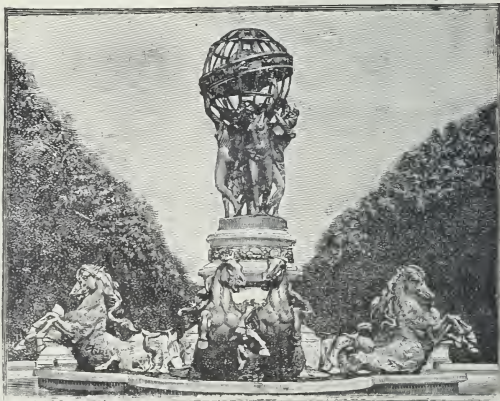


FIG. 591 —J. B. CARPEAUX.
FUENTE DE LAS CUATRO PARTES DEL MUNDO.
Jardín del Luxemburgo,
avenida del Observatorio, París.

ditas y de medallas; pero no por esto es ni florentino ni griego; pero su elegancia aristocrática recuerda más bien á la escuela de Fontainebleau y á Juan Goujon, primera transformación francesa del arte italiano. Un émulo de Roty, más viejo que él, Chaplain, se relaciona sobre todo con la tradición clásica y con la de los grandes medallistas franceses del siglo XVII, Dupré y Warin.

Hace unos diez años que los recursos expresivos de la escultura se han aumentado debido á un Renacimiento de la policromía, que va imponiéndose cada día más. La policromía no fué desterrada de la gran escultura más que en la época de Miguel Angel, porque entonces se descubrían en gran número estatuas antiguas lavadas por la lluvia; la antigüedad y la Edad Media habían coloreado los mármoles, y los ejemplos de policromía, todavía frecuentes en la primera mitad del siglo XVI, se multiplicaron en España hasta nuestros días. Hasta puede decirse que nunca renunciaron á ella la escultura popular y la imaginería religiosa. En esta resurrección de la escultura pintada, que quizá sea, á título de exclusiva, la del porvenir,



FIG. 592.— E. FRÉMIET.
JUANA DE ARCO.
Primera versión del artista,
colocada antes
en la Plaza de las Pirámides,
Paris.



FIG. 593.— A. FALGUIÈRE.
JOVEN MÁRTIR CRISTIANO.
(Museo del Luxemburgo).

corresponde el papel de iniciador á un artista francés, á la vez pintor y escultor, pero más original como escultor que como pintor, llamado Gérôme, autor de la figura sentada que personifica la necrópolis de Tanagra (figura 598). Barrias en Francia y Klinger en Alemania han entrado resueltamente en este camino.

En el arte francés del siglo XIX hemos visto que eran muchas las inspiraciones venidas de fuera y del pasado, de Inglaterra, España, Holanda, Alemania, Venecia, Florencia y

Roma. Nos resta decir algunas palabras sobre la influencia del Extremo Oriente, que se manifestó en las artes industriales desde mediados del siglo XVIII. En el mobiliario y la cerámica de la época de Luis XV, los motivos de la decoración china ocupan un lugar importante. La fabricación de la porcelana china empezó hacia la época de Carlo Magno; desde el siglo XIII, el comercio extendió algunos ejemplares por Europa; en el siglo XVIII ya es inspiradora de la

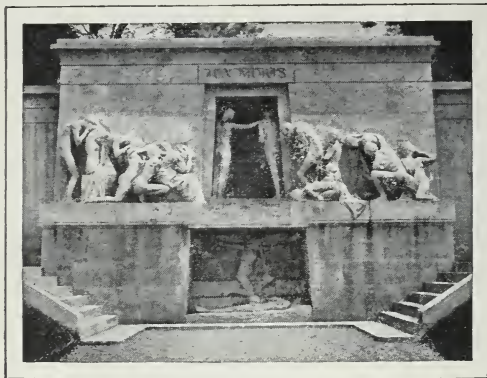


FIG. 594. — BARTHOLOMÉ.
EL MONUMENTO DE LOS MUERTOS.
Cementerio del Padre Lachaise, París.
(Cliché Fiorillo).

decoración, y ya Watteau se divierte pintando *chinertas*. Pero el arte chino había engendrado un hijo mejor dotado que él, el arte japonés, enamorado

fervorosamente de las sutilezas de la línea y de los caprichos brillantes del color, desdeñoso de la simetría á causa de cierto estrabismo refinado y pintando y esculpiendo animales con un realismo casi desconocido en Europa. La edad de oro de este arte fué el siglo XVIII, pero la Europa no lo descubrió hasta la segunda mitad



FIG. 595. — C. MEUNIER. — LA INDUSTRIA.
(Museo del Luxemburgo).

del XIX. En un principio, estas lecciones, venidas de un país lejano, sólo se dirigieron al arte decorativo; le enseñaron el empleo de

las lacas, los flameados, el moldeado del esmalte, y, sobre todo, le ayudaron á emanciparse de la tradición. El siglo que tantos artistas había producido no supo crear un estilo; después del estilo llamado Imperio, que se remonta hasta fines del reinado de Luis XV, no se había conocido más que un desgraciado eclecticismo ó serviles imitaciones de los estilos anteriores. El Japón suministró á Europa la ocasión de descubrir lo que buscaba; no es el padre, pero sí el padrino del *estilo moderno*.

La evolución de este estilo comienza ahora, por lo que es muy difícil definirlo. De todos los estilos conocidos hasta el presente, este es el primero que ha buscado con premeditación la novedad, apartándose intencionadamente de los senderos conocidos. De



FIG 596.—E. RODIN.
SAN JUAN BAUTISTA.
(Museo del Luxemburgo).



FIG. 597.—E. RODIN.
BUSTO DE MUJER.
(Museo del Luxemburgo).

esto á lo bizarro y grotesco, no hay más que un paso, pero no debemos juzgarle por ciertas extravagancias aisladas. Nacido de la enseñanza de Ruskin, que predicó el culto de la sencillez y de la línea y el color expresivos;

dotado de sus primeras obras maestras por William Morris, apoyándose en el movimiento pre-rafaelista, encontró en el arte del Japón inspiraciones oportunas, la liberación de la simetría y de los órdenes griegos, y una interpretación admirable de la flora y de la fauna empleadas como elementos decorativos. Pero más bien pidió lecciones al Japón que modelos. Este estilo se enorgullece de no imitar nada ni nadie, de romper igualmente con lo antiguo y lo

gótico, sustituyendo la expresión individual, el pensamiento que se materializa, al esquematismo de las formas transmitidas y de las fórmulas enseñadas. La belleza para él no reside en la elegancia, sino sólo en la conveniencia, en la elocuencia de la línea y en la sugestión imperiosa ó dulce del color. Antes de aplaudir ó despreciar este movimiento, hay que dejar que maduren sus frutos aún verdes (figura 599) (1).



FIG. 598. — GÉROME.
TANAGRA.
(Museo del Luxemburgo).

¿Podemos aventurarnos á prever el porvenir después de esta rápida ojeada al pasado? ¿Qué destinos se-

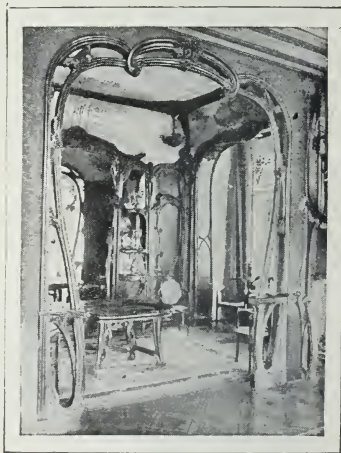


FIG. 599. — INTERIOR
DE «ESTILO MODERNO»,
COMPUESTO POR LA CASA
BARBEDIENNE-DUMAS, PARÍS.

rán los del arte en este siglo xx que acaba de empezar?

Desde luego puede decirse que las escuelas locales desaparecerán. Con la rapidez y facilidad de comunicaciones ya no se verán escuelas rivales y diferentes á algunas leguas de distancia, como aquellas de Atenas y de Argos, de Florencia y Perusa, de Brujas y de Tournai. Desde el siglo XVIII las escuelas se convirtieron en nacionales: se tuvo la escuela francesa, la inglesa, la española. En la segunda mitad del siglo XIX prepondera la escuela francesa, dando el tono á las otras; pero, al mismo

(1) «Ha llegado el momento — escribía hace poco H. Cochin — de entonar el *De Profundis* sobre el llamado *estilo moderno*» (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, tomo II, página 44). Esta afirmación es prematura.

tiempo, se rompe la unidad de esta escuela; se encuentran en ella, á la vez, clásicos, románticos, realistas, idealistas é impresionistas. Lo dicho nos induce á creer que las escuelas ya no se designarán con los nombres de ciudades ó naciones; ya no existirán rivalidades entre países, sino entre principios.

El horizonte de nuestros estudios se ha ensanchado, simplificándose. Por primera vez en la historia, en el siglo XIX, el arte moderno, hijo del Renacimiento, tuvo representantes en todas las comarcas de Europa: el escultor Thorwaldsen y los



FIG. 600.—PRÍNCIPE TROUBETZKOÏ.
EL CONDE TOLSTOÏ.
(Colección J. Reinach, Paris).



FIG. 601.—SAINT-GAUDENS.
EL DUELO.

Monumento ejecutado por Madame Adams en un cementerio cerca de Washington.

Alexander y Sargent (fig. 578). Estos y muchos otros, formados en París, Roma y Alemania, han engendrado en sus países natales escuelas que no son nacionales, sino que buscan su inspiración y su savia en las grandes corrientes que constituyen el arte europeo.

¿Será, sobre todo, realista el arte del porvenir? No lo creo. Uno de los hermosos descubrimientos del siglo XIX, la fotografía, nos ha familiarizado con la realidad. ¿Qué artista, aunque estuviese

dotado como un Van Eyck, querría competir hoy con una placa sensible? Lo que se pide, sobre todo, al arte, es lo que la fotografía, aún la polícroma, no puede dar, como es la belleza sugestiva de las formas y los movimientos, la radiación, intensidad ó misterio del color; en una palabra, el equivalente, en el dominio del arte, de lo que es la poesía en el de la literatura. Estoy convencido de que el arte del siglo xx será idealista y poético, á la vez que popular; traducirá la eterna aspiración del hombre, de todos los hombres, hacia lo que falta á la vida diaria y la completa, hacia esa superfluidad y ese lujo que reclama nuestra sensibilidad, y los cuales no puede satisfacer ningún progreso de orden utilitario.

Por lo tanto, lejos de creer que haya acabado la misión social del arte, ó que esté tocando á su término, pienso que el siglo xx le concederá un lugar todavía más grande y amplio que los precedentes. También es de esperar que se dé una importancia cada vez mayor a la enseñanza del arte en la educación. Es este un orden de estudios que no puede ignorar hoy en día el hombre civilizado, cualquiera que sea su profesión. Con este convencimiento he preparado este curso de historia general, al que tan buena acogida habéis dispensado; sólo me resta, para terminar, manifestaros mi agradecimiento.

Junio 1903-junio 1904.

BIBLIOGRAFIA. — D.-S. MAC COLL y T.-D. GIBSON CARMICHAEL, *Nineteenth Century art*, Glasgow, 1902; A. MICHEL, LOSTALOT, LEFORT, WYZEWA, GONSE, *Les Chefs-d'œuvre de l'Art au XIX^e siècle*, 5 volúmenes, París, 1802 (pintura, escultura, grabado); J. MEYER GRAEFE, *Entwicklung der Modern Kunst*, 3 volúmenes, Stuttgart, 1904 (v. d. *Gazette*, 1900, I, p. 347; M. SCHMIDT, *Kunstgesch. des XIX^{ten} Jahrh.*, tomos I-II, Leipzig, 1904-6; R. MÜLLER, *Geschichte der Malerei im XIX^{ten} Jahrhundert*, 3 volúmenes, Munich, 1893-1894 (traducción inglesa, Londres, 1896); H. MARCEL, *La Peinture française en XIX^e siècle*, París, 1905; K. SCHMIDT, *Französische Malerei*, 1800-1900, Leipzig, 1903; *Französische Plastik und Architektur*, Leipzig, 1904; E. y J. DE GONCOURT, *Études d'Art*, París, 1893 (véase *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, tomo II, página 507); F. BENOIT, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, París, 1897; L. ROSENTHAL, *La Peinture romantique française, 1815-1830*, Dijon 1900; A. MICHEL, *Notes sur l'Art moderne (peinture)*, París, 1890; R. MARX, *Études sur l'École française*, París, 1902; L. BÉNÉDITE, *Le Musée du Luxembourg*, París, s. f.; C. MAUCLAIR, *The great french painters, 1830 to the present day*, Londres 1903; G. LAFENESTRE, *La Peinture française du XIX^e siècle* (BAUDRY, CABANEL, DELAUNAY, HÉBERT), París, 1898, *La Collection Tomy-Thierry au Louvre* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, tomo I, página 177); *La Tradition dans la Peinture française*, París, 1898; A. MICHEL, *L'Exposition centennale de Peinture française* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900, tomo II, página 284); R. DE LA SIZERANNE, *Le Miroir de la vie, essai sur l'évolution de l'esthétique*, París, 1903; E. POTTIER, *Le Salon de 1892* (*Gazette des Beaux Arts*, tomo I, página 441: el arte moderno á la luz del arte antiguo).

CH. EPHRUSSI, *Gérard* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, tomo II, página 440); E. DE GONCOURT, *Prudhon*, París, 1870; CH. BLANC, *Les trois Vernet*, París, 1898; A. DAYOT, *Les Vernet*, París, 1898; CH. BLANC, *Ingres* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, tomo I página 415); J. MOMMÉJA, *La Jeunesse d'Ingres* (*ibid.*, 1898, tomo II, página 80); *Ingres*, París, 1903); L. MARIBLEAU, *Les Dessins d'Ingres á Montauban* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1894, tomo II, página 177); J. SCHNERB, *Paul Flandrin* (*ibid.*, 1902, tomo II, página 114); L. FLANDRIN, *Hippolyte Flandrin*, París, 1903; M. TOURNEUX, *Delacroix*, París 1903; A. ALEXANDRE, *Histoire de la Peinture militaire*, París, 1890; F. LHOMME, *Raffet*, París, 1892; H. BÉRALDI, *Raffet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, tomo I, pági-

na 353); H. BÉRALDI, *Charlet* (*ibid.*, 1893, tomo II, página 46), O. GRÉARD, *Meissonier*, París, 1897; M. VACHON, *Detalle*, París, 1896.

A. THOMSON, *Millet and the Barbizon school*, Londres, 1903; A. MICHEL, *Millet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887, tomo II, página 1); W. GENSEL, *Milled and Rousseau*, Bielefeld, 1902; H. MARCEL, *Millet*, París, 1903; R. ROLLAND, *Millet*, Londres, 1903; R. MÜTHER, *Millet*, Londres, 1905; G. RIAT, *Courbet*, París, 1900; MOREAU-NÉLAFON, *Corot*, París, 1905.

B. PROST, *Tassaert* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886, tomo I, página 28); R. MARX, *H. Regnault*, París, 1886; G. LARROUMET, *H. Regnault*, París, 1890; L. GONSE, *E. Fromentin*, París, 1881; A. RENAN, *Théodule Chassériau* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, tomo I, página 89); A. RENAN, *La Peinture orientaliste* (*ibid.*, 1894, tomo I, página 43).

G. LAFENESTRE, *P. Baudry* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886, tomo I, página 305); CH. EPHRUSSI, *P. Baudry*, París 1887; C. MAUCLAIR, *G. Ricard* (*Revue de l'Art*, 1902, tomo II, página 233); R. CANTINELLI, *G. Ricard* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, tomo I, página 89); P. LEFORT, *Th. Ribot* (*ibid.*, 1891, tomo II, página 298); G. LAFENESTRE, *Elie Delaunay* (*ibid.*, 1891, tomo II, página 353); A. RENAN, *Puvis de Chavannes* (*ibid.*, 1896, tomo I, página 70); J. BUISSON, *Puvis* (*ibid.*, 1899, tomo II, página 1); M. VACHON, *Puvis*, París, 1896; A. RENAN, *G. Moreau* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899, tomo I, página 1); L. BÉNÉDITE, *G. Moreau et Burne-Jones* (*Revue de l'Art*, 1899, tomo I, página 265).

M. VACHON, *Jules Breton*, París 1898 (véase *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, tomo I, página 85); P. DESJARDINS, *J.-Ch. Cazin* (*ibid.*, 1901, tomo II, página 177); L. BÉNÉDITE, *J.-Ch. Cazin*, París, 1902, (*Revue de l'Art*, 1901, tomo II, página 1); M. VACHON, *W. Bouguereau*, París, 1900; G. SÉAILLES, *Henner* (*Revue de l'Art*, 1897, tomo II, página 49); L. BÉNÉDITE, *Fantin-Latour*, París, 1903 (véase R. MARX, *Les Arts*, octubre 1904); MONTROSIER, *J.-P. Laurens* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, tomo II, página 441); G. SÉAILLES, *Eug. Carrière*, París, 1901; G. GEOFFROY, *L'Œuvre de Carrière*, París, 1902.

G. LECOMTE, *L'Art impressionniste*, París, 1892; C. MAUCLAIR, *L'impressionisme*, París, 1903; *The French impressionists*, Londres, 1903; G. GEOFFROY, *La Vie artistique*, 3.^a serie, París 1894; TH. DURET, *Critique d'avant-garde*, París, 1885; J. MEIER-GRAEFE, *Der moderne Impressionismus*, Berlín, 1903; A. MELLERIO, *L'Exposition de 1900 et l'Impressionisme*, París, 1900; P. SIGNAC, *D'Éug. Delacroix au néo-impressionisme*, París, 1900; R. DE LA SIZERANNE, *Whistler, Ruskin et l'Impressionisme* (*Revue de l'Art*, 1903, tomo II, página 433); *Questions esthétiques*, París, 1904.

TH. DURET, *Manet et son Œuvre*, París, 1902 (véase R. MARX, *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, tomo II, página 427) H. VON TSCHUDI, *Ed. Manet*, Berlín, 1902; J. MEIER-GRAEFE, *Manet und sein Kreis*, Berlín, 1903; F. LABAN, *Manet* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, página 25).

C. MAUCLAIR, *Edgar Degas* (*Revue de l'Art*, 1903, tomo II, página 281); M. LIEBERMANN, *Degas*, Berlín, 1890; J. LECLERCQ, *A. Sisley* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899, tomo I, página 227); C. MAUCLAIR, *Pissarro*, (*Nouvelle Revue*, 15 Diciembre 1903).

C. LEMONNIER, *Histoire des Beaux-Arts en Belgique, 1830-1887*, Bruselas, 1887; M. ROOSSE, *Les Peintres néerlandais au XIX^e siècle*, 2 volúmenes, Amberes, 1890; R. DE MONTESQUIEU, *Alfred Stevens* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900, tomo I, página 101); C. LEMONNIER, *Braekeler*, Bruselas, 1905; R. MÜTHER, *La Peinture belge*, traducción de J. DE MOT, Bruselas, 1904.

C. GURLITT, *Die deutsche Kunst des XIX^{ten} Jahrhunderts*, 2.^a edición, Berlín, 1900; A. KOEPPEN, *Die moderne Malerei in Deutschland*, Bielefeld, 1903; MIS DE LA MAZELIERE, *La Peinture allemande au XIX^e siècle*, París, 1900; F. HAACK, *Moritz von Schwind*, Bielefeld, 1898; M. ROSENBERG, *Lenbach*, Bielefeld, 1898; H. KNACKFUSS, *Menzel*, Bielefeld, 1890; G. KAHN, *Max Liebermann* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, tomo I, página 285); F.-H. MEISSNER, *Fr. von Uhde*, Berlín, 1900; F. y K. EGGERS, *Chr. Dan Rauch*, 5 volúmenes, Berlín, 1873-1891; C. BEYER, *Dannekers Ariane*, Francfort, 1903; E. MICHEL, *Max Klinger* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1894, tomo I, página 301); G. TREU, *Max Klinger als Bildhauer*, Leipzig, 1900; F.-H. MEISSNER, *Boecklin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893, tomo I, página 307).

R. DE LA SIZERANNE, *Histoire de la Peinture anglaise contemporaine*, 3.^a edición, París, 1903; *Ruskin et la Religion de la Beauté*, 5.^a edición, París, 1901; W.-H. HUNT, *The preraphaelite Brotherhood* (*Contemporary Review*, mayo-julio 1886); E. ROD, *Les Préraphaelites anglais* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887, tomo II, página 177); J. LECLERCQ, *Turner* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, tomo I, página 483); H.-C. MARILLIER, *D.-G. Rossetti*, Londres, 1902; A. BENSON, *Rossetti*, Londres, 1904; O. VON SCHLEINITZ, *Burne-Jones*, Bielefeld, 1902; MALCOLM BELL, *Burne-Jones*, Londres, 1895; J. CARTWRIGHT, *Burne-Jones* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900, tomo II, página 25); P. LÉPÉRIEUR, *Burne-Jones* (*ibid.*, 1892, tomo II, página 381); H. SPIELMANN, *J.-Ev. Millais* (*Revue*

de l'Art, 1903, tomo I, página 33); *Watts (ibid., 1898, tomo II, página 21)*; M. DARMETTER, *Millaís (Gazette des Beaux-Arts, 1897, tomo II, página 89)*; C.-F. BATEMAN, *Watts, Londres, 1903*; J. PENNELL, *Whistler as etcher and lithograph (Burlington Magazine, 1903, tomo II, página 210)*; T.-R. WAY and G.-R. DENNIS, *The art of James Mc Neill Whistler, Londres, 1903*; TH. DURET, *Whistler, París, 1904*; MRS. MEYNELL, *The Work of John S. Sargent, Londres, 1903* (véase *The Nation, 1903, tomo II, página 426*); L. BÉNÉDITE, *Whistler, París, 1905*; R. DE LA SIZERANNE, *Segantini (Revue de l'Art, 1890, tomo II, página 353)*; M. MONTAUDON, *Segantini, Bielefeld, 1904*; R. MANZONI, *V. Vela, Milán, 1906*.

L. BÉNÉDITE, *Les Sculpteurs français contemporains, París, 1901*; E. GUILLAUME, *La Sculpture au XIX^e siècle (Gazette des Beaux-Arts, 1900, tomo II, página 505)*; L. DE FOURCAUD, *Rude (ibid., 1888, tomo I, página 353)*; *Fr. Rude, París, 1903*; H. JOUIN, *David d'Angers, 2 volúmenes, París, 1878*; P. MANTZ, *Barye (Gazette des Beaux-Arts, 1897, tomo I, página 107)*; O. FIDIÈRE, *Chapu (ibid., 1894, tomo II, página 258)*; DEMAISON, *Dalou (Revue de l'Art, 1900, tomo I, página 20)*; G. GEFFROY, *Dalou (Gazette des Beaux-Arts, 1900, tomo I, página 217)*; M. DREYFOUS, *Dalou, París, 1903*; G. GEFFROY, *Alex. Falguière (Gazette des Beaux-Arts, 1900, tomo I, página 307)*; L. BÉNÉDITE, *Alex Falguière, París, 1902*; E. BRICON, *Frémiet (Gazette des Beaux-Arts, 1898, tomo I, página 104)*; DEMAISON, *Bartholomé et le Monument aux morts (Revue de l'Art, 1890, tomo II, página 205)*; E. ROD, *Rodin (Gazette des Beaux-Arts, 1898, tomo I, página 419)*; L. MAILLARD, *Rodin, París, 1898*; R. RILKE, *Rodin, Berlín, 1903*; BRIEGER-WASSERVOGEL, *Rodin, Strasburgo, 1903*; A. MARGUILIER, *Rodin (Les Maîtres artistes, 1903, número 8: colección de juicios críticos contemporáneos y reproducción de las obras)*; E. CLARIS, *De l'Impressionisme en Sculpture (Rodin, Meunier), París, 1903*; G. TREU, *C. Meunier, Dresde, 1898*; J. LECLERCQ, *Constantin Meunier (Gazette des Beaux-Arts, 1897, tomo I, página 347)*; C. LEMONNIER, *C. Meunier (Grande Revue, 1 julio 1903, página 28)*; L. TAFT, *The history of american sculpture, New-York, 1903*.

F. MAZEROLLE, *Catalogue des médailleurs (Chaplain, Roty, etc.) en la Gazette Numismatique française, 1897-1904, con numerosas fototipias*.

Policomía: G. PERROT, *Histoire de l'Art, tomo VIII, París, 1903, página 211* (exposición muy detallada con referencias); M. DIEULAFOY, *La Statuaire polychrome en Espagne (Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions, 1898, página 704, y Monuments Piot, tomo X)*; H. BULLE, *Klinger's Beethoven und die farbige Plastik der Griechen, Leipzig, 1903*.

R. GRAUL, L. BÉNÉDITE, M. BING, etc., *Die Krisis im Kunstgewerbe, Wege und Ziele der modernen Richtung, Leipzig, 1902*; R. MARX, *Les Arts à l'Exposition de 1900. La Décoration et les Industries d'Art (Gazette des Beaux-Arts, 1900, tomo II, páginas 307 y 503; 1901, tomo I, página 53 [página 81, LALIQUE; página 136, GALLÉ])*; F. MINKUS, *Die internat. Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin (Kunst und Kunsthandwerk, Viena, 1902, página 402)*; L. DE FOURCAUD, *E. Gallé (Revue de l'Art, 1902, tomo I, página 34)*; K. WIDMER, *Zum Wesen der modernen Kunst (Zeitschrift für bildende Kunst, 1903, tomo II, página 30)*.

F. BLINKLEY, *Japan and China, their history, arts and literature, Boston, 1903*; A. HIPPESEY, *A sketch of the history of the ceramic art in China, Washington, 1902* (historia de las influencias recíprocas de Europa y China); M. PALÉOLOGUE, *L'Art chinois, París, s. f.*; E. GRANDIDIER, *La Céramique chinoise, París, 1902*; H. A. GILES, *Chinese pictorial art, Shanghai, 1905*; L. GONSE, *L'Art japonais, 2.^a edición, París, 1900*; HAYASHI, *Histoire de l'Art du Japon, París, 1900*; E. DE GONCOURT, *L'Art japonais au XVIII^e siècle, Hokusai, París, 1890* (véase *Gazette des Beaux-Arts, 1895, tomo II, página 441*); O. MÜNSTERBERG, *Japanische Kunstgeschichte, tomo I, Brunswick, 1904*; TH. DURET, *La Gravure japonaise (Gazette des Beaux-Arts, 1900, tomo I, página 132)*; G. MIGEON, *La Peinture japonaise au Louvre (Revue de l'Art, 1898, tomo I, página 256)*; *Chefs-d'œuvre d'art japonais, París, 1905*; W. VON SEIDLITZ, *Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes, Dresde, 1897* (véase *Gazette des Beaux-Arts, 1898, tomo I, página 174*); E.-F. STRANGE, *The Colour-prints of Japan, Londres, 1904*; HOVELACQUE, *L'Art japonais à l'Exposition (Gazette des Beaux-Arts, 1900, tomo II, página 317)*; S. HARTMANN, *Japanese art, Londres, 1904* (véase *The Athenaeum, 1904, tomo II, página 182*); EDW MORSE, *Catalogue of the Morse collection of Japanese pottery, Cambridge (Mass.), 1901*; G. JACOBY, *Japanische Schwertzieraten, Leipzig, 1904*; E. POTTIER, *Grèce et Japon (Gazette des Beaux-Arts, 1890, tomo II, página 105*; analogías fortuitas del arte japonés y del griego.



INDICACIONES COMPLEMENTARIAS

Para completar y tener al corriente las bibliografías que siguen á cada una de las lecciones de este libro, basta ver la *Archäologischer Anzeiger* (arte antiguo) y el *Repertorium für Kunstwissenschaft* (arte cristiano, moderno y oriental). Desde 1904, que esta última recopilación ya no da bibliografía, hay que recurrir á un nuevo periódico, *Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft*, publicado por A. L. JELLINEK.

Pueden encontrarse gran número de monumentos reproducidos por el grabado ó la fotografía en las obras siguientes, que no deben faltar en ninguna biblioteca de historia del arte:

- 1.^a SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monuments* (siglos IV-XVI), París, 6 volúmenes, 1823, con 325 láminas (muchas ediciones y traducciones).
- 2.^a F. WINTER y G. DEHIO, *Kunstgeschichte in Bildern*, 5 volúmenes, hasta el siglo XVIII, Leipzig, 1890 y 1900.
- 3.^a REBER y BAYERSDORFER, *Klassischer Bildeschatz*, 12 volúmenes, Munich, 1888 y 1900 (1.800 cuadros de los siglos XIV al XVIII).
- 4.^a LOS MISMOS, *Klassischer Skulptureschatz*, 4 volúmenes, Munich, 1896 y 1900 (esculturas antiguas y modernas).
- 5.^a P. VITRI y G. BRIERE, *Documents de Sculpture française du moyen âge*, París, 1904 (940 fotografías).
- 6.^a G. HIRT, *Kulturgeschichtliches Bilderbuch*, 6 volúmenes, Munich, 1887 y 1893 (3.500 grabados de obras de los siglos XVI al XVIII).
- 7.^a S. REINACH, *Répertoire de peintures du Moyen âge et de la Renaissance*, tomo I, París, 1905 (1.146 grabados de cuadros de los siglos XIV al XVI).



RELICARIO DE LA CAMPANA
DE SAN PATRICIO
(Siglo XI).
(Museo de Dublín).



APÉNDICE TERCERO

ARTE ESPAÑOL MODERNO

LA ARQUITECTURA: Su período plateresco; valor eminentemente decorativo; sus fases. Período herreniano; sus caracteres. Período churrigüesco; su enlace con el plateresco. Arquitectura neo-clásica. LA ESCULTURA: Caracteres generales. Período plateresco; maestros extranjeros y españoles. Período clásico; Juan de Juni y los Leoni; los grandes artifices. Escultura realista; sus caracteres; maestros castellanos y andaluces; Salcillo.—LA PINTURA: Períodos de formación. Primeras manifestaciones de la pintura en España. Época visigoda. La influencia bizantina; primeras manifestaciones del naturalismo español. Época gótica; influencias extranjeras; caracteres locales. La época de los italianistas; pintores nacionales y extranjeros; maestros de transición del italianismo al naturalismo español. Los grandes maestros del siglo XVII; caracteres de la pintura española. La decadencia; el influjo francés. Goya.—LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX.

LA ARQUITECTURA

A CABA el período gótico y comienza el moderno, sin transiciones bruscas. El paso se realiza mediante una evolución, en la que vienen los elementos nuevos del Renacimiento á unirse á los góticos, y poco á poco van siendo éstos destruidos por los primeros.

La fase de transición de unas formas á otras se caracteriza presentándose el espíritu gótico revestido de formas renacientes ó clásicas. Dos monumentos pueden servir de ejemplo: el Hospital de Santa Cruz (1504), y la portada de San Juan de los Reyes (1530), ambos en Toledo.

Si cronológicamente este monumento es posterior al primero, en el orden artístico de la evolución citada acontece lo contrario. En la referida portada, obra de Alonso Covarrubias, se ve, junto á un marcado espíritu gótico, la aparición de formas del Renacimiento, presentando un conjunto artístico extraño. El Hospital de Santa Cruz es una mezcla de gótico, plateresco y mudéjar, empleadas las formas pseudo-clásicas de una manera caprichosa, como corresponde á quien no las siente ni tiene conciencia de ellas. Es el caso de todos los períodos de evolución de un estilo á otro, cuando los nuevos elementos llegan al arte de un país por *aportación*; se adopta la novedad, y ésta se emplea de un modo superficial, penetrando poco á poco en el temperamento artístico de este país.

El período de transición que venimos exponiendo recibe en

España el nombre de *plateresco*. En rigor de verdad, no debe aceptarse como una fase arquitectónica, sino ornamental de ésta, puesto que no lleva consigo problema constructivo alguno.

El docto Profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, don Vicente Lampérez, clasifica los períodos ó fases de esa evolución del siguiente modo:

- 1.º Plateresco-gótico afilegranado (crucero de la Catedral de Córdoba).
- 2.º Plateresco-gótico en conjunto, pero siendo clásico en detalles (crucero de la Catedral de Burgos).
- 3.º Plateresco-clásico en detalles (sacristía de San Marcos de León).
- 4.º Plateresco-clásico puro (arco de Jamete en la Catedral de Cuenca).

Las nuevas formas decorativas y constructivas van desarrollándose, existiendo la supervivencia de las góticas (ábside de la Catedral de Segovia); ocurre en este período de nuestro arte lo que hemos observado en otros, el románico, por ejemplo. Al mismo tiempo, hay que tomar en cuenta que unos mismos artistas, tan pronto construían según los métodos góticos, como con los del Renacimiento (el caso de

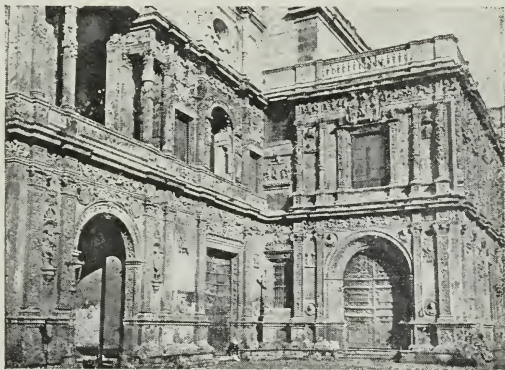


FIG. XX.—AYUNTAMIENTO DE SEVILLA.

Diego Riaño, en Sevilla). El ejemplo más importante que podemos citar de la compenetración del gótico con el Renacimiento, es la Catedral de Granada, cuya disposición corresponde al primer estilo mencionado, siendo su ropaje clásico de bastante pureza.

Uno de los monumentos más esplendorosos del primer Renacimiento español es la fachada del Ayuntamiento de Sevilla (fig. XX).

Iniciase una tendencia de reacción contra la superabundancia ornamental de este período, cuyos ejemplos más importantes son

el Alcázar de Toledo y la Universidad de Alcalá. Con elementos, en su mayoría aportados á nuestro suelo, iba formándose un estilo nacional, cuando viene Juan de Herrera y corta su desarrollo. Inaugura este arquitecto un estilo seco, frío y desprovisto de toda expresión artística. La arquitectura para él no es una obre de arte, sino un *silogismo en piedra* (1). Los problemas más sutiles de estereotomía y construcción; el propósito de resucitar el arte arquitectónico romano de sus últimos tiempos; el predominio de la línea

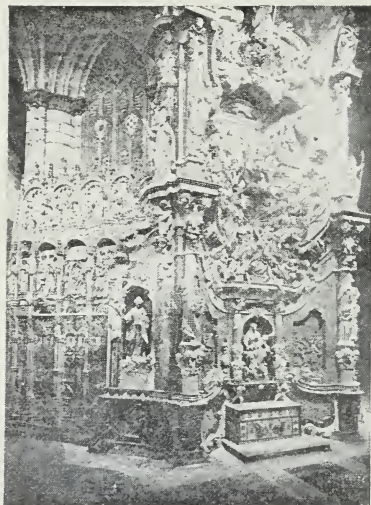


FIG. XXI. — TRANSPARENTE
DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

recta y el de las grandes masas; la ausencia de elementos decorativos, casi en absoluto reducidos, en todo caso, á las características pirámides rematadas por bolas; y, por último, la superposición de los órdenes romanos, son los caracteres de esa nueva arquitectura. Como ejemplos más importantes deben citarse el Monasterio del Escorial—comenzado por Juan D. de Toledo, y seguido á la muerte de éste por Herrera—; la Catedral de Valladolid, quizá la mejor obra de este arquitecto; la fachada de la Encarnación, en Madrid; Casa Ayuntamiento y Capilla del Ochoavo (Catedral), en Toledo, y el Palacio de Carlos V, en Granada.

Ese estilo encajaba mal con nuestro temperamento, y había de ser causa de una reacción tan violenta, como representada por él mismo contra el primer Renacimiento. Resurge el plateresco, pero adulterándose rápidamente. Inicióse este cambio en la fachada de San Isidro, de Madrid (1616). En 1617 viene á España Juan D. Crescenci trayendo el nefasto estilo *berrominesco*; la reacción contra el herreniano crece. Hay momentos en que la obra ornamental arquitectónica de este período se confunde con la plateresca (fachada de San Marcos de León); pero pronto se aparta de ella, trastornándola con la más loca fantasía ó capricho más absurdo que darse puede. Herrera simboliza con su nombre el período precedente; Churriguera, el

(1) LAMPÉREZ, lecciones ya citadas en el Ateneo de Madrid.

que le sigue. Tuvo el primero por continuadores de su estilo á Francisco Mora y Juan Gómez de Mora; tuvo el otro á Pedro Rivera y á Narciso Tomé. Obra del primero es la portada del Cuartel del Conde-Duque (Madrid), y del segundo el célebre *Transparente* de la Catedral de Toledo (fig. XXI).

En el reinado de Felipe V vienen á España arquitectos franceses é italianos; éstos traen un estilo frío (fachada de la Catedral de Murcia, obra de Bort); aquéllos, un arte femenino, lleno de coquetería y completamente mundano (interior de la iglesia del Seminario de Teruel).

Con todos estos elementos llega el arte arquitectónico—en su decoración—á la extravagancia más completa. Profusión ornamental exageradísima y pesada, empleando con exceso elementos de flora y fauna sin estilizar; líneas ondulantes en contorsiones inverosímiles; frontones rotos y aun retorcidas sus líneas. Fachadas y altares de este estilo caótico, delirante y malsano, abundan en número considerable; fué una ola de aberración y mal gusto artístico, que apenas si dejó de penetrar en todas partes, salpicando hasta los monumentos antiguos más grandiosos (Catedral de Toledo).

Hay quien ha querido ver en este absurdo estilo un precedente del llamado *modernismo*. Si por tal se entienden las tonterías decorativas implantadas en España de unos pocos años á esta parte, tal vez tenga sobrada razón. Yo creo, sin embargo, que el germen no hay que buscarle en el churriguerismo, sino en su similar francés (el *rocaille*). Ese pseudo estilo, llamado *modernismo*—por darle algún mote—, es una importación extranjera de un arte ornamental bastardo; es una continuación, degenerada hasta el último límite, del arte de los siglos xvii y xviii. ¡Cuán distinto es de todo esto la labor de un Otto Wagner, de un Van de Velde ó de un Beyly Scott!

Tras ese desenfreno decorativo del churriguerismo vino una nueva reacción, la del arte pseudo-clásico. Dos arquitectos la caracterizan: Ventura Rodríguez, el uno, y Villanueva, el otro.

El primero es como un lazo que une el período precedente al nuevo; no rompió por completo con el churriguerismo, antes al contrario, tomó de él lo que creía era más sensato, y así, pretendió enfrenarlo hasta donde era posible, hermanándole con la severidad pseudo-clásica de un Herrera. Fué, en cierto modo, un espíritu original, que no tuvo campo de acción y ambiente apropiado para que brillara en todo su esplendor. Obra suya son la fachada de la Catedral de Pamplona y el templo del Pilar de Zaragoza.

Juan Villanueva se educó en Italia, y vino á España impregnado de un pseudo-clasicismo más radical que el de Ventura Rodríguez.

Obra de aquél es el actual Museo de Pinturas del Prado (figura XXII).

La decadencia neo-clásica fué rápida y grande. La formación de ese falso estilo y sus elementos componentes, producto todo



FIG. XXII.—MUSEO DEL PRADO (MADRID).

ello de una erudición formulista, habían de conducir á una práctica puramente de receta que, á pesar de sus aparentes correcciones y de su atildamiento, había de caer pronto en la superficialidad más amanerada que darse puede.

LA ESCULTURA

Caracteres generales.—Á pesar de haber contado nuestra nación con un número crecido de escultores, y algunos de ellos muy notables, nuestro arte plástico es inferior al pictórico. Para adquirir una mayor supremacía, nos han faltado artistas tan geniales como en el campo de la pintura lo fueron Velázquez, Greco y Goya. Por otra parte, los caracteres de nuestro arte escultórico no han tenido un fondo de universalidad como las obras de los pintores antes citados, y por si todo esto no fuera bastante, el sello nacional, eminentemente propio, de muchas obras escultóricas, se encuentra confundido con detalles de importación extranjera que se observan en un número crecidísimo de estatuas y relieves. Todo esto, unido al carácter extraño y peculiarísimo con que se ha desarrollado la escultura genuinamente española de los tiempos modernos, carácter que en cierto modo pugna con el sentimiento estético

de orden elevado, ha hecho que nuestro arte plástico conserve un rango inferior frente al de otras naciones, y aun comparándole con nuestra pintura.

En términos generales, podemos dividir en dos grupos nuestra escultura: está formado el primero por todas aquellas obras que, bien realizadas por artistas extranjeros en nuestra patria, bien por españoles, tienen un carácter marcado de extranjerismo, y puede buscarse su filiación artística bien en Italia, bien en Francia. Constituyen el segundo grupo las obras eminentemente españolas de un carácter original y diferente á lo producido en el extranjero.

El naturalismo, que es la nota típica ó dominante de nuestra pintura, hállase expresado en grado eminente en la escultura. Ni la influencia italiana, muy persistente en España, ni tampoco la francesa, pudieron *refinar* el naturalismo de nuestro arte plástico, genuinamente nacional. Puede decirse que éste sale de las entrañas de nuestro pueblo, y es para él. Arte místico, con un naturalismo brutal, vigoroso, sin medias tintos, los tipos que ha producido son elementales y forjados de una sola pieza. Es inútil buscar matices delicados de expresión; cuando ha pretendido esto, ha caído en la ñoñez. Ha sido un arte creado á hechura y semejanza del alma popular nuestra; ha tenido que entrar por los ojos del pueblo, y sacudir fuertemente su sentimiento y su imaginación, llegando á un realismo de lo externo en su grado máximo y con todas sus consecuencias; por un lado, cada imagen es el espejo del sentimiento, la devoción y aun la idolatría de nuestro pueblo; por otro, ha tenido que llegar hasta la policromía más real, y, no basándole ese rasgo realista, ha tenido que vestir las imágenes con telas riquísimas ó humildes, teniendo esto tal importancia, que el trabajo escultórico de la imagen ha quedado reducido, en muchos casos, á la cabeza, con pelo natural, y á las manos; muchas Vírgenes llevan cubiertos sus dedos con sortijas.

Nuestros escultores no han tenido pasión por el desnudo; muchos de ellos han estudiado concienzudamente la estructura anatómica del cuerpo humano; el *Cristo* de Montañez, de la Catedral de Sevilla (fig. XXV), expresa con gran fidelidad todos sus rasgos. Pero esto ha sido sólo una manifestación de nuestro realismo. El cultivo de la forma plástica, basado en el estudio constante del desnudo; el considerar el arte escultórico como el arte de la forma del cuerpo humano, y ser paños y accesorios como meros accidentes, y muchas veces como estorbos que habían de ser suprimidos, esto no lo ha tenido nuestro arte. Ha hecho el desnudo cuando el asunto lo imponía, y nada más. Y mientras en la estructura y proporciones del cuerpo, mientras en lo que podríamos llamar la euritmia de él, nuestros escultores se han quedado muy

atrás de los italianos y aun de los franceses; en los detalles de indumentaria, en los accesorios que acompañan á cada figura ó grupo, nuestros artistas han realizado verdaderos primores.

Períodos de su historia.—La historia de la escultura moderna española puede dividirse en los siguientes períodos: *plateresco*, *clásico*, *barroco* y *neo-clásico*. Sin que falten caracteres nacionales, ricos y bien acentuados en las obras de estos períodos, preséntase en la escultura española de los siglos XVI, XVII y XVIII el gran desarrollo de la imaginería tallada y policromada, que es la que constituye la más rica y original manifestación del temperamento nacional en el arte escultórico español.

Período plateresco.—Al ocuparnos de la arquitectura moderna española, hemos hablado del «estilo plateresco» como una de las fases de la misma. En rigor de verdad, ese estilo corresponde más á la escultura que á la arquitectura, pues se refiere al trabajo decorativo escultórico, que tuvo una grandísima aplicación en las obras de los plateros, en las fábricas arquitectónicas y en el mobiliario. Se caracteriza ese estilo por una estilización naturalista y gran relieve de la flora, fauna y figura humana, si bien alterada con la fantasía caprichosa de los *grutescos*. La composición se hace obedeciendo mucho al tipo de la romana y aun pompeyana, y á medida que este estilo plateresco se desarrolla al compás del influjo clásico, los elementos antes mencionados adquieren más importancia, entrando los componentes de los órdenes arquitectónicos romanos á ser unos de los principales motivos de esa decoración profusamente recargada.

Nace el estilo plateresco de las obras de nuestros orfebres (plateros); de aquí el que Ponz empleara la palabra *plateresco* para designar ese estilo.

Este se origina en el siglo xv, determinando una fase especial en las postrimerías del gótico, y enlaza las obras de este período artístico con las del Renacimiento, según expusimos al ocuparnos de la arquitectura española moderna.

En este período trabajaron en España artistas extranjeros, algunos de ellos de gran valer. Procedían éstos, en su mayoría, de Italia: Pedro Torrigiano, Domenico Alejandro Fancelli y Miguel Florentino; y otros, de Francia, Felipe de Vigarni y Esteban Obray.

La influencia escultórica del Renacimiento italiano comenzó á dejarse sentir en España en las postrimerías del siglo xv, si bien existían ya en nuestra Península obras esculpidas por italianos en los comienzos de ese siglo (relieves del trascoro de la Catedral de Valencia, hechos por el florentino Giuliano en 1420).

Miguel Florentin, que trabajó en Sevilla (1517-1525) en el hermoso sepulcro del hermano del Conde de Tendillas, existente en

la Catedral, y Domenico Alejandro Fancelli, que trabajó en Alcalá de Henares, Avila y Granada, esculpiendo la estatua yacente del príncipe D. Juan, hijo de los Reyes Católicos (Avila), y el sepulcro de éstos (Granada, fig. XII, apéndice segundo), influyeron de una manera grandísima en la escultura patria. La venida á España de un artista de genio potente como el Torrigiano, cuyo naturalismo grande y severo había de encontrar eco en nuestro temperamento nacional, acabó por dirigir á nuestros escultores hacia la senda del Renacimiento italiano. Por otra parte, nuestras relaciones políticas con Italia en esta época fueron importantes y estrechas, y esto es un elemento más, y por añadidura poderoso, para explicar la intrusión en nuestra Península del estilo italiano del Renacimiento.

Pero al lado de esas influencias perduran por algún tiempo las franco-borgoñonas, gracias á los trabajos de Felipe de Vigarni, en Toledo, y los de Obraj, en Aragón.

La historia de la primera época del Renacimiento escultórico español está formada por un número considerable de obras, debidas las mejores á Bartolomé Ordóñez, Alonso Berruguete, Gaspar Becerra y Andrés de Nájera.

Damián Forment, escultor y arquitecto, personifica admirablemente el enlace de las antiguas formas (las góticas) con las nuevas (Renacimiento). Obras de este admirable artista son los retablos del Pilar y de la iglesia de San Pablo, en Zaragoza, y el de la Catedral de Huesca. La disposición general y el trazado son góticos, pero en la imaginería se acusa ya de una manera clara la tendencia á las formas del Renacimiento; ejemplos admirables, la figura de San Pablo, del retablo zaragozano, y muchas imágenes del que existe en la Catedral oscense.

La estancia de Alonso Berruguete en Zaragoza (1520), recién llegado de Italia y admirado de todos, incluso de Damián Forment, determinaron en éste una evolución más franca hacia el Renacimiento.

Bartolomé Ordóñez († 1520), burgalés, enlaza la célebre escuela gótica burgalesa con el arte nuevo. Estuvo en Barcelona, y de allí pasó á Italia, trayendo las enseñanzas y las corrientes del Renacimiento; obras suyas son el sepulcro del Cardenal Cisneros (Alcalá de Henares), concluído por el italiano Pedro de Carona, y la terminación de las sepulturas de Doña Juana y D. Felipe el Hermoso (Granada, fig. XII, apéndice segundo), comenzadas por Fancelli. Estas obras son de estilo plateresco-clásico, pero las figuras conservan aún un cierto aire gótico.

La figura más grande de esta época fué la de Berruguete (1481-1561), hijo del pintor de la Corte de Felipe el Hermoso, Pedro Berruguete.

Estudió en Italia, primero en Florencia (1503), en donde copió el célebre cartón de la guerra de Pisa, dibujado por Miguel Angel; y luego en Roma, adonde fué llamado por el Papa Julio II, que le encargó diferentes trabajos en el Vaticano. En 1520 regresa á España, trabajando en Zaragoza en el sepulcro del vicescanciller de Aragón, D. Antonio Agustín. Por aquel entonces acababa Damián Forment el retablo del Pilar y comenzaba el de Huesca.



FIG. X.XIII.—BERRUGUETE.
SACRIFICIO DE ABRAHAM.
SAN SEBASTIÁN.
(Museo de Valladolid).

Alonso Berruguete pasó luego al servicio de Carlos V. En 1532 terminaba el hermoso retablo de San Benito el Real, en Valladolid (fig. XXIII, sacrificio de Abraham), cuya obra no puede atribuírsele por completo.

Los trabajos de este gran escultor fueron muy numerosos. Entre los mejores suyos deben citarse (á más del retablo de San Benito): parte de la sillería del coro de la Catedral toledana (el resto es de Vigarny); el sepulcro del Cardenal Tavera, en Toledo, y el soberbio busto en mármol de Juanelo Turriano, que se conserva en el Museo de esa ciudad.

Mucho tomó Berruguete de los maestros italianos; la influencia que sobre él ejerció Miguel Angel no puede desconocerse, pero hay en las obras del escultor español un sello personalísimo de individualidad y de españolismo. Su tendencia á lo grandioso y á la severidad le es propia; nada hay en ella del amaneramiento propio de quien trabaja por recuerdo de lo ajeno, sino la originalidad del que pone en cada obra la expresión de su temperamento individual.

Emulo del gran maestro burgalés fué Gaspar Becerra (1520-1570); como los grandes ingenios del Renacimiento, fué pintor (mediano), arquitecto y escultor. Sus obras maestras hay que buscarlas en este arte.

Estudió en Italia; copió el *Juicio Final*, de Miguel Angel (dibujo existente en el Museo del Prado); trabajó con Vasari; hizo grandes

estudios de anatomía, que le dieron justa celebridad, y en 1563 entró al servicio de Felipe II.

Muchas de la obras de escultura que se le atribuyen no son de su mano. Menos personal que Alonso Berruguete, y de un temperamento artístico inferior á éste, tienen sus obras el sello de la escuela decadente de los discípulos de Miguel Angel. Así como Damián Forment une el arte gótico en sus postrimerías con la primera fase del Renacimiento, Becerra podemos considerarlo como el artista del período plateresco, que marca el advenimiento de la escultura clásica, ó segunda fase del Renacimiento en España.

Andrés de Nájera es el autor de la soberbia sillería que, procedente de San Benito el Real, guarda el Museo de Valladolid.

Y como ejemplar típico y de lo más perfecto del plateresco clásico, debe citarse la admirable portada que hizo Jamete en la Catedral de Cuenca el año 1549.

Período clásico.—Llégase en él al pleno dominio de la influencia clásica, elaborada en la Italia del Renacimiento. Los artistas extranjeros venidos á España que mejor la personifican son Jácome Trezzo, los Leoni y Juan de Juni.

Este último ha pasado mucho tiempo por ser de origen italiano, ó cuando menos haber aprendido su arte en Italia; tales caracteres presenta éste. Se sabe hoy que es de origen flamenco, que recibió las enseñanzas de la escultura en Francia, sin que haya dato ni precedente alguno para suponer que pudo estudiar con los maestros italianos. La fecha aproximada de su nacimiento es la de 1507, habiendo muerto en Valladolid en 1577; es un artista que desenvuelve su arte en pleno siglo XVI, recogiendo la influencia italianizante ejercida sobre el arte francés, y luego, al venir á España (1533), la que predominaba en nuestro suelo. Examinando atentamente sus obras se ve en ellas un sello de naturalismo bien español. La permanencia de Juan de Juni en España, durante cuarenta y cuatro años, había de dar como consecuencia una adaptación, si no completa, al menos en gran parte al temperamento nacional español.

Trabajó este artista en León, Valladolid y Ríoseco. Las obras que produjo fueron numerosas, descollando entre ellas el soberbio entierro de Cristo para la Capilla de Mondoñedo en el convento de San Francisco de Valladolid, y existente hoy en el Museo de esa ciudad; el retablo de la Capilla de los Benavente, en Medina de Ríoseco, y el de la iglesia vallisoletana de Santa María la Antigua (1565). La obra más popularizada de Juni es el Cristo yacente de la Capilla Mondoñedo. Las otras figuras que formaban el grupo del entierro de Cristo (María Salomé, María Magdalena,

San Juan y la Virgen, y Nicodemus) son de una grandiosidad atormentada, llenas de movimiento y de realismo.

Juni dejó admirables obras en barro cocido; el San Jerónimo penitente del retablo de la iglesia de San Francisco de Medina de Ríoseco es una escultura verdaderamente notable.

De origen italiano (nacidos en Arezzo) fueron León Leoni y su hijo Pompeyo; el primero es un escultor nacido á principios del siglo XVI. Fué amigo de Miguel Angel. Entró al servicio de Carlos V, en Bruselas; trasladóse luego á Madrid con el Emperador, y, ya viejo, regreso á Italia, muriendo en su *casa Aureliana*, de Milán, en 1590. Fué uno de los escultores más eminentes de Italia en el siglo XVI; sus esculturas en bronce y sus grabados en hueco son de una belleza admirables. Entre los primeros debe citarse la hermosa estatua de Carlos V, conservada en el Museo del Prado.



FIG. XXIV.

GREGORIO FERNÁNDEZ.

BAUTISMO DE JESUCRISTO

(ESculpido en MADERA).

(Museo de Valladolid).

Su hijo Pompeyo, que trabajó en la Corte de Felipe II, y principalmente en El Escorial (grupos de estatuas orantes, en la iglesia de este Monasterio, ejecutadas de 1593 á 1600), marca la decadencia, no sólo del arte de su padre, sino también de la escultura italiana.

Para el referido Monasterio trabajó asimismo otro italiano, de origen milanés, Jácome Trezzo.

Entre los muchos escultores españoles que trabajaron en esa época, deben citarse, principalmente, á Esteban Jordán y á Juan de Arfe.

Residió el primero en Valladolid, emparentando con Berruguete, del cual—según se supone—recibió lecciones. Según ha dicho muy atinadamente uno de nuestros mejores historiadores del arte del Renacimiento español, Jordán enlaza la plástica de Berruguete con la de Gregorio Fernández (más conocido por Hernández), uno de los representantes más ilustres de la escuela realista castellana.

Al lado de las obras de esos maestros de la época plateresca y clásica, deben colocarse las de aquellos artífices que, como Vergara *el Viejo* († 1574), Cristóbal de Andino y Juan de Arfe, realizaron

primorosas obras en las artes de la platería, del bronce y del hierro,

Juan de Arfe fué el más ilustre de todos ellos; nieto del famoso orfebre alemán Enrique de Arfe, venido á España en las postrimerías del siglo xv, fué un artista de gran temperamento y dotado de mucha cultura. Sus trabajos en orfebrería fueron muchos, pero entre todos ellos descuella la soberbia custodia de la Catedral de Avila, en la que manos pecadoras fueron sustituyendo algunas de las hermosas figuras que la adornaban. Para formarse una idea de la grandeza de esa obra, basta decir que mide más de tres metros de altura y pesa 400 kilogramos. Primitivamente adornábanla una estatua de la Fe, doce ángeles, los Evangelistas y la Trinidad.

Escultura realista.—Anteriormente, al ocuparnos de los caracteres nacionales de la plástica moderna española, consignábamos, como uno de los más fundamentales, el *realismo*; al ocuparnos de la pintura, lo expondremos con más amplitud. Pero sí que conviene ahora hacer notar algunos hechos para explicarnos mejor la producción española de la escultura realista y cómo se presenta ésta con carácter de originalidad nacional.

Nuestro temperamento ha sido siempre un enamorado de la realidad, pero de la realidad tangible más que de la espiritual. Ha visto la Naturaleza en sus formas verdaderas, y ha querido apropiárselas para realizar su obra de arte. Esta se ha dirigido principalmente á darnos la sensación más completa de realidad. Nuestros artistas no han comprendido, ni menos sentido, los tipos abstractos; han visto sólo los individuales. Así, no han podido llegar á perfeccionamientos de forma por medio de abstracciones sintéticas de los personajes individuales, ni tampoco á concebir formas ideales de belleza. Por esto, las largas influencias del arte clásico no han purificado sus concepciones de la forma, no han afinado su gusto y su sentimiento hacia los cuerpos de proporciones ideales. La pintura y la escultura, no sólo se han basado siempre en el natural, sino que le han reproducido tal y como se

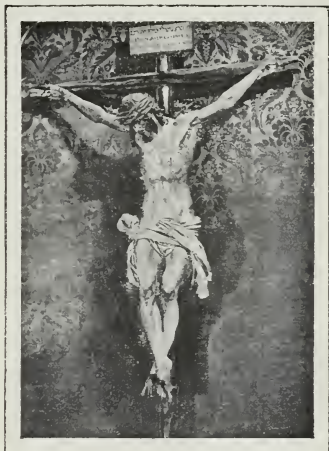


FIG. XXV.—MONTAÑEZ.
CRISTO CRUCIFICADO.
(Catedral de Sevilla).

presenta en cada caso concreto y en la individualidad de cada sér.

Pero el campo de acción de la pintura llegó á ser más vasto que el de la escultura. Su punto de partida es el mismo, su visión de las formas reales es idéntica y con la misma fuerza expresiva. Pero la escultura, la más genuinamente española casi toda ella estuvo al servicio de la religión, y ésta en su forma popular. El escultor esculpía imágenes devotas para el pueblo; éste no entendía de refinamientos del sentimiento ni de sutilezas teológicas. Su misticismo era vehemente, brutal é idolátrico. Era preciso dar la nota patética, impresionando enérgicamente los sentidos, para llegar á producir una explosión de piedad en las muchedumbres. Esto, unido á la tendencia francamente naturalista, el escultor no había de perdonar recurso alguno para realizar sus obras de modo que conmoviesen á las gentes. Pocas veces el arte, dotado de una técnica sabia, ha sabido fundirse tan completamente con el alma del pueblo como nuestra escultura realista, que va desde la segunda mitad del siglo xvi á la primera del xviii. Tal expresión de verdad, casi material, toman las imágenes ante el público, que éste las mira, no como obra

de arte ni como símbolo material de la divinidad ó de la santidad de los hombres, sino como seres reales é individuales, llegando el pueblo hasta el olvido casi de la personalidad religiosa, representada en la imagen, para no ver más que la imagen misma.



FIG. XXVI. — ROLDÁN.

SAN MIGUEL.

(*Monasterio del Escorial*).

De aquí el que éstas ofrezcan todos los rasgos peculiarísimos á un sér humano; que se las llegue á vestir y hasta alhajarlas; que sus ojos no sean sólo expresión escultórica de la realidad, sino imitación literal de ésta; que las Vírgenes y los Cristos tengan pelo natural; que la policromía no se emplee en un sentido puramente estético y decorativo, sino para acabar de dar la plena sensación de realidad. Un arte así no puede compararse, ni con las maravillas supremas del clásico, ni con los refinamientos del francés ó borgoñón, ni con la idealidad del románico ó gótico.

Compárese la mejor obra de Alonso Cano, Montañez, Roldán, Mena ó Fernández con cualquiera de las imágenes del Pórtico



FIG. XXVII.—SALCILLO.—EL BESO DE JUDAS.
Iglesia de Jesús (Murcia).

de la Gloria de la Catedral compostelana, y se verá la distancia grande que separa las unas de las otras.

Los principales centros de producción de la escultura realista fueron Castilla, Andalucía y últimamente Murcia.

Al exponer los caracteres más salientes de la escultura clásica, vimos cómo había ido preparándose el advenimiento de la tendencia francamente realista, expresión genuina de nuestro temperamento. Después de Berruguete, Becerra, Juan de Juni y Esteban Jordán, viene Gregorio Fernández. Tienen las obras de este artista un recuerdo del arte clásico, tan francamente acentuado en el período anterior, que dulcifica las crudezas de nuestro naturalismo. Conocía Fernández admirablemente los recursos de su arte, sentía la forma, y son sus figuras de una grandiosidad y nobleza tales, que pueden equipararse á lo mejor de nuestro arte escultórico (fig. XXIV).

Florece en el siglo xvii, en Andalucía, un grupo numeroso de escultores de primer orden. En cierto modo es esta escuela como una continuación de la castellana, desligada por completo de toda influencia extranjera. Juan Martínez Montañez († 1649), autor de la soberbia escultura de Cristo crucificado, de la Catedral de Sevilla, obra de una técnica muy sabia, de una gran sinceridad y de un sentimiento grande y profundo (fig. XXV). Alonso



FIG. XXVIII.

SALVADOR CARMONA.—LA PIEDAD.

Escultura en madera

existente en la Catedral de Salamanca.

obras son de un realismo más vecino al de Montañez que al de Cano y sus discípulos. Obra de Luisa Roldán es el San Miguel, del Monasterio del Escorial (fig. XXVI).

La tradición de esos admirables escultores se continúa y acaba en Murcia con Francisco Salcillo (1707-1748). Fué la obra de este gran artista como la flor más hermosa de la escultura moderna española. La expresión trágica de muchas de sus figuras, la sobriedad y la belleza de otras (el ángel de la *Oración en el Huerto*) no tienen tal vez rival en nuestra plástica (fig. XXVII).

Luis Salvador Carmona presagia el neo-clasicismo; es un artista de transición; su *Piedad*, de la Catedral de Salamanca (figura XXVIII), presenta de una manera clara ese carácter y revela al propio tiempo las cualidades de un excelente escultor.

La escultura neo-clásica tuvo como principal representante en España á Manuel Alvarez; sus obras, llenas de corrección académica, son insinceras, y dejan frío al que las contempla.

LA PINTURA

Períodos de formación.—De todas nuestras manifestaciones artísticas, las dos más esplendorosas y más popularizadas en la vida

mundial, son la literatura y la pintura. Sin embargo, de esta última dista mucho el tenerse un conocimiento completo y exacto sobre su formación y evolución hasta llegar á los grandes maestros del siglo XVII. Aun el conocimiento de éstos—Velázquez exceptuado—no es todo lo verídico que debiera ser. El entusiasmo popular, del cual se ha hecho eco en tiempos pasados y presentes la crítica, ha creado reputaciones más elevadas de lo que merecen y ha cubierto con el velo de una indiferencia grande á bastantes artistas eminentes.

Con ser la bibliografía histórica y crítica de nuestra pintura bastante numerosa, y contarse en ella con obras muy excelentes, bien puede decirse que distamos mucho de tener una historia de nuestra pintura nacional, con aquella riqueza de datos y juicios que es menester para formarnos un criterio bastante aproximado de lo que fué nuestro arte más excelso entre las manifestaciones gráficas y plásticas de la belleza en el suelo español.

Esas deficiencias de la historiografía de la pintura patria es preciso que se manifiesten en estos ligeros apuntes sobre ella.

Uno de los prejuicios que han perdurado es el de creer que tuvimos escuelas regionales y aun locales, no sólo en el período de formación de nuestra pintura, sino en pleno siglo XVII, cuando las diversas tendencias del período precedente se funden ó desaparecen para dar lugar á un completo sincretismo, manifestación de nuestro temperamento nacional.

Lo que sí hubo fueron diversas tendencias extranjeras, que tuvieron un arraigo mayor ó menor en determinadas regiones, cualidades técnicas propias del ambiente local, que aún hoy día perduran; pero todo esto no basta, ni con mucho, para formar escuelas como existieron en el suelo de la Península itálica, verbi gracia.

Primeras manifestaciones de la pintura en España.—No podemos reputarlas como españolas, porque faltan en ellas caracteres nacionales propios. Las obras hállanse representadas por trabajos miniaturados, unos que no existen, y de los cuales sólo tenemos referencias de escritores antiguos, y otros que han llegado hasta nosotros.

Epoca visigoda.—En el gran libro de San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, libro XIX, capítulo XIV, se lee lo siguiente: «Ahora trazan los pintores primeramente las líneas de la futura imagen y determinan algunas sombras; después las cubren de colores, ajustándose al orden de la inventada arte (pintura)».

Referencias del mismo libro extienden la producción pictórica, no sólo á las obras miniaturadas, sino también á las pinturas murales; los cricones de Albelda y Silos aumentan estas referencias, pero trátase ya de los primeros siglos de la Reconquista.

La influencia bizantina.—Esta puede decirse que se extiende hasta la época gótica. Esa influencia no debe tomarse en sentido estricto, pues aun cuando las obras ejecutadas hasta el siglo XIII presentan como carácter general ese influjo, hállase éste alterado ó modificado por bastantes circunstancias.

Los monumentos más importantes en que se presenta esa influencia son los códices llamados Beatos (siglos X, XI y XII) y la bóveda del Panteón de San Isidoro, de León.

Los caracteres de las obras de este período son: falta completa del conocimiento de las formas del natural; desproporción en las figuras, rigidez de éstas y los paños; éstos, tratados de un modo completamente convencional y con carácter un tanto decorativo; desconocimiento de la perspectiva y del claro-oscuro; coloraciones oscuras, predominando las terrosas; rasgos duros y sumamente acentuados.

Entre las obras de los siglos X, XI y XII hállanse unas que son más perfectas que otras; pero esto no obedece á un mayor perfeccionamiento colectivo del arte, sino á manifestaciones individuales de artistas más bien dotados que la mayoría.

Existe en el Museo de Vich una serie de diez y seis tablas interesantísimas para el estudio de nuestra pintura en sus períodos de formación. Corresponden en su mayoría á los siglos XI y XII y comienzos del XIII. En unas, el influjo bizantino es manifiesto, y bien pudieran haber sido ejecutadas por artistas italianos, ó catalanes bien connaturalizados con el bizantinismo latino; en otras, esa influencia bizantina muéstrase con un carácter más griego, si bien las fajas ornamentales participan bastante de la corriente carolingia y hasta irlandesa en otras. Tienen, sin embargo, todas esas obras una característica que las aparta, no sólo de la producción bizantina, sino también de la del Norte, y es una sobriedad rayana casi en pobreza en todo lo que pueda ser manifestación de suntuosidad. En tablas más genuinamente locales se ve este carácter en idéntica forma y proporción, y esto bien puede hacernos creer que estamos en presencia de influencias extranjeras distintas (oriental, latina y del Norte), que obraron sobre la formación de nuestro arte pictórico. Pero con ser todo esto interesantísimo, aún lo es más el ejemplo que presentan otras tablas. Son éstas unos frontales que tienen en el centro la imagen sedante de Cristo bendiciendo, y á los lados desarróllanse escenas religiosas, cuyas figuras, toscas é infantiles, no tienen ningún carácter extranjero, antes bien, parecen manifestación de un arte infantil autóctono. Recordando los dibujos que ilustran algunos pergaminos (concesiones reales y de abades) de los siglos XII y XIII, muchas de cuyas figuras son retratos, se ve que guardan éstos un estrecho parentesco

con las de Vich, de que venimos ocupándonos; y sin forzar mucho la observación, notamos pronto un aire de naturalismo y de libertad que es como un germen nuevo que va desarrollándose al lado de las postrimeras influencias bizantinas. Confirmación y ampliación de esto la vemos en otras dos tablas del Museo episcopal de Vich, que representan las imágenes de San Pedro, la una, y de San Pablo, la otra. En ellas, la técnica es algo más perfecta, y la observación del natural más concienzuda y avanzada, hasta el extremo de que los rasgos fisonómicos tienen un marcado sello de individualidad, apartándose mucho de las formas convencionales de las obras precedentes.

Época gótica.— Á fines de la centuria décimotercia y toda la décimocuarta las miniaturas van perdiendo su papel capital en la historia de nuestra pintura, para alcanzarlo las vidrieras, las pinturas murales y, sobre todo, las tablas.

De las obras miniaturadas de esta época, las más importantes son el *Libro de las Coronaciones*, del tiempo de Fernando III, y, sobre todo, el *Codice de las cantigas et loores de Sancta Maria* (1276-1284, Biblioteca del Escorial), que contiene una riqueza inmensa de datos de la época del Rey Sabio y una marcada influencia del arte francés.

Aunque los progresos del arte pictórico son lentos, nótase, al comparar estas obras con las antes citadas, una gran perfección técnica y expresiva de los asuntos.

Pero el gran período de actividad y de progreso rápido desenvuélvese desde las postrimerías del siglo xiv y durante todo el xv. Numerosas y diversas influencias obran sobre la pintura española—giottescas, sienesas, pre-rafaelistas, neerlandesas, y, más concretamente, eyckianas y de Rogerio Van der Weyden, y alemanas—; entre esa serie de influjos extranjeros, los caracteres nacionales van formando cuerpo y presentándose los locales ó regionales con gran fuerza expresiva. Aquella planta naturalista que hemos visto nacer en las tablas de Vich, por ejemplo, tomó un desarrollo grande en el siglo xiv, que sólo el influjo italianizante de los dos primeros tercios del xvi retrasó su desarrollo para llegar al completo crecimiento en las postrimerías de ese siglo y producir la rica floración del siguiente.

La división en zonas geográficas de mayor ó menor influjo de esas corrientes extranjeras no puede determinarse aún con base sólida, pues falta estudiar más detenidamente los monumentos pictóricos de los siglos xiv y xv. Mejor que hacer una clasificación geográfica, debe hacerse atendiendo al influjo de esas corrientes extranjeras. Desde luego, por intensas que éstas sean, siempre van acompañadas de un marcado carácter nacional, y sólo falta en

algunas obras, que bien pueden reputarse por ser de manos no españolas. La historia de la pintura en España, de esta época, registra ya bastantes nombres de artistas extranjeros—Starnina y Dello, en la Corte de Juan II; Gabriel Alemany, siglo xiv, en Barcelona, etc.—La obra más importante del estilo giottesco, en España, es el llamado retablo de la Catedral vieja de Salamanca, pintura mural al temple que decora el ábside, dividida en 53 compartimentos, desarrollándose en ellos escenas de la vida de Cristo.

Ejemplo notable del influjo italiano del siglo xv es el hermoso retablo de San Cosme y San Damián, en la iglesia de San Miguel de Tarrasa. El Museo de Valencia, en su interesantísima colección de tablas, presenta algunas con igual influjo.

El ejercido por Juan Van Eyck y los maestros del Norte fué grande, sobre todo en el siglo xv. Felipe el Bueno, de Borgoña, envió en 1428 una embajada á la Corte de Juan I de Portugal para pedir á éste la mano de su hija Doña Isabel. En esa embajada vino el gran maestro de Brujas, Juan Van Eyck, con el encargo de hacer el retrato de la Infanta. Envióse esta obra á Flandes, y, hasta que vino la decisión del Duque de Borgoña, Van Eyck hizo una larga excursión por nuestra Península. Esto, y las relaciones estrechas que se establecieron entre España y el ducado de Borgoña, fueron causa de que el arte neerlandés entrara y se difundiera por la Península. Artistas de ese país vinieron también á ella, y las obras de los grandes maestros de los Países Bajos llegaron á ser muy numerosas en España. Compréndese, por lo tanto, que su influjo sobre la pintura española fué grande. La obra que indudablemente mejor lo expresa es la hermosísima tabla de Luis Delmau, *La Virgen y los Consejeros* (Ayuntamiento de Barcelona). Esta obra es interesante—aparte su gran mérito intrínseco—porque se ven en ella reunidas, en primer término, las influencias neerlandesas, y, sobre todo, de Juan Van Eyck; la figura de San Andrés recuerda mucho el San Juan del retablo *El Cordero místico*; los ángeles de la tabla de Delmau, á los ángeles cantores y músicos del retablo de Van Eyck; las italianas del siglo xv y los caracteres francamente locales en los *Consejeros*, y, por último, la tradición gótica en la figura de la Virgen.

El influjo alemán se dejó sentir también mucho; pinturas en número no pequeño se conservan aún, que son indudablemente hechas por artistas alemanes; ó bien, pintadas por españoles, copiando casi literalmente otras de éstos, y, sólo en detalles secundarios, se observa el carácter local; y, por último, las hay—tal vez en número mayor—en las que predominan éstos sobre los primeros. El cabildo catedral de Barcelona posee una tabla que representa la *Transfiguración del Señor*, en la que se nota

muy acentuado el influjo de Martín Schongauer; la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Mar (Barcelona) posee dos pinturas, *La Resurrección de Cristo* y *La Pascua de Pentecostés*, que son indudablemente de algún pintor alemán de la escuela de Nuremberg.

Los nombres de pintores españoles en el siglo xv, conocidos hoy, son numerosos. Como artistas más notables deben citarse: en Andalucía, Juan Sánchez de Castro; Fernando Gallegos, en Castilla (obra indubitada suya es el retablo de la Capilla del Car-



FIG. XXIX. — FERNANDO GALLEGOS? — TRÍPTICO.
(Museo de Cádiz).

denal, en la Catedral de Zamora; las tablas del Museo del Prado difícilmente pueden ser suyas, y el *Tríptico* del Museo de Cádiz (fig. XXIX), cuya firma es falsa, tampoco, en concepto nuestro, es obra de Gallegos); Pedro de Aponte, en Aragón, y Luis Delmau, en Cataluña.

A estos nombres hay que añadir el de otro pintor, conocido recientemente (1), Bartolomé Bermejo, natural de Córdoba, que tra-

(1) En el número de abril de 1905 publicó la *Gazette des Beaux-Arts*, de París, un artículo de Herbert Cook ocupándose del *San Miguel*, de la colección Wernher, y atribuyéndolo á un pintor provenzal del siglo xv. En el número del 3 de agosto del mismo año, el ilustrado crítico catalán, don Raimundo Casellas, publicó un artículo en *La Veu de Catalunya* poniendo en claro la paternidad de la referida obra y el origen de su autor. *Bartolomeus Rubens*, firma del cuadro de referencia, es el nombre (latinizado) del pintor cordobés Bartolomé Bermejo. Ultimamente, H. Fiérens-Gevaert anuncia la existencia de otros cuadros, que bien pueden ser de nuestro artista cordobés.

bajó en el reino de Valencia, y de 1490 á 1494 en Barcelona; obras suyas son el *San Miguel*, de la colección Wernher; una *Piedad*, de la Catedral de Barcelona, así como algunos de los cartones de sus vidrieras, y una *Santa Verónica*, de la Catedral de Vich. La belleza de estas obras—principalmente el *San Miguel*—y la perfección técnica de las mismas, le colocan indudablemente á la cabeza de los pintores españoles del siglo xv y á la altura de los más eminentes extranjeros.

La iglesia parroquial de Sarriá posee una interesante colección de tablas del siglo xv, conservadas en la actualidad en el Museo provincial de Barcelona. Las creo de un gran interés para el estudio de nuestra pintura en dicho siglo. Son de un naturalismo gran-

de: casi todas las figuras que componen los asuntos de dichas tablas, pueden tomarse por retratos admirables: tales son sus rasgos individuales y tan expresivas sus fisonomías. Las composiciones hállanse admirablemente solucionadas con gran sabiduría y un sentido muy íntimo de la verdad. Los resabios extranjeros han desaparecido en gran parte. Sus coloraciones son de una delicadeza no igualada en las tablas castellanas y andaluzas, ni aun en otras muchas de la región levantina; siendo sus tonos francos, hállanse dulcificados por admirables armonías, y son siempre muy transparentes. Además, sus personajes, aun perteneciendo muchos al pueblo y revelando frecuentemente su carácter vulgar, no llega éste nunca á tan alto grado como en las tablas castellanas y andaluzas; diríase que están vistos á través de un



FIG. XXX.—TABLA CATALANA
DEL SIGLO XV.
(Museo de Barcelona).

temperamento artístico más refinado, influido por las delicadezas italianas y flamencas de los maestros del siglo xv. Estos caracteres, aunque no en grado tan eminente como en las tablas llamadas de *Sarriá*, se encuentran en la mayoría de las catalanas de esa época (fig. XXX).

Si faltan en las pinturas de esa región, como en las mallorquinas, valencianas, castellanas y andaluzas, elementos bastantes para constituir escuelas locales ó regionales, sí que pueden apreciarse caracteres bastantes en la técnica para diferenciarlas comunmente unas de otras. Mientras en las castellanas y andaluzas la entonación general es sombría, usando sus autores mucho de las coloraciones terrosas y no llegando á grandes y delicadas armonías, en las valencianas su policromía es franca, enérgica, pero un tanto elemental y algo agria, mientras que en las catalanas dominan las coloraciones delicadas y transparentes, y las armonías son suaves y ricas. Al propio tiempo hay en los personajes de las pinturas catalanas y valencianas menos vulgaridad que en las castellanas.

La época de los italianistas.—Pintores nacionales y extranjeros.—Maestros de transición.—En las postrimerías del siglo xv y en los comienzos del xvi atraviesa la pintura española una época de eclecticismo; las influencias del Norte van teniendo por compañeras á las italianas contemporáneas de Rafael, y como fondo persisten los caracteres nacionales. Pero nótese que en las obras de estos años persiste un arcaísmo con relación á las escuelas neerlandesas é italianas, y, por lo tanto, una gran inferioridad técnica frente á éstas y las primeras. Nuestros pintores de esta época van tendiendo, en cuanto á los desnudos, hacia las formas italianas, mientras que los paños siguen bajo el influjo flamenco. Pronto se entabla una lucha entre ambas corrientes extranjeras; el italianismo va invadiendo rápidamente, en el siglo xvi, las grandes naciones pictóricas, y España, que recibe esa influencia en las demás artes, no puede por menos que sufrirla en la pintura. Por otra parte, en el Norte viene la época de los romanistas, amortiguándose la exuberancia de los caracteres nacionales, y así el influjo neerlandés que sigue recibiendo España viene ya influenciado también por la pintura italiana. Por último, bórrase en nuestra pintura la huella de la del Norte para dominar la italianizante.

Otro hecho importantísimo ocurre en esta época. Así como la vida política se concentra en Castilla y en Andalucía, en la producción pictórica ocurre lo propio, perdiéndose aquella rica floración de las regiones levantinas, para quedar sólo reducida en Valencia á un número pequeño de artistas, aunque de valor subido.

Los artistas más notables de esta época, son: Antonio del Rincón, pintor en la Corte de los Reyes Católicos, en la que alcanzó gran nombradía; obra suya auténtica es el retablo de la iglesia de Robledo de Chavela; Juan de Segovia, Pedro Gumiél y Sancho

de Zamora, que trabajaron en Toledo (retablo de la Capilla de Santiago, en la Catedral); Pedro Berruguete, pintor de la Corte de Felipe el Hermoso (fig. XXXI); Juan de Bergoña, flamenco romanista, que trabajó en Toledo de 1495 á 1533, alcanzando en España su pleno desarrollo (*Descendimiento*, existente hoy en San Juan de los Reyes, y frescos de la Sala Capitular en la Iglesia Primada); Alejo Fernández, sevillano, artista admirable, de estilo un tanto arcaico, pero de líneas correctas y puras sus figuras, y luminosas y limpias sus coloraciones; Pablo de San Leocadio, de Reggio Emilia, y Francisco Pagano, de Nápoles, trabajaron en Valencia.



FIG. XXXI.

PEDRO BERRUGUETE?

AUTO DE FE.

(Museo de Madrid).

Con todos estos artistas se prepara el advenimiento de aquellos otros que traen á España el pleno Renacimiento italiano en pintura, como vimos que acontecía lo propio con la escultura. Los más ilustres de los primeros, son: Hernando de Llanos, Hernando Yáñez de la Almedina, Vicente Masip, Juan de Juanes, Fray Juan Correa y Luis de Vargas.

Los dos primeros son los autores de las célebres puertas del altar mayor de la Catedral de Valencia; Yáñez pintó en Cuenca las tablas de los tres altares de la Capilla de los Albornoz, en la Catedral. Fué este maestro discípulo de Leonardo de Vinci, conocido en su taller con el nombre de Ferrante Spagnnolo; Hernando de Llanos presenta en sus obras un aspecto más arcaico, que lo une á los maestros pre-rafaelistas.

Vicente Masip fué el padre de Juan de Juanes. La consideración en que se ha tenido á este maestro ha sido tan grande como poco justificada, sin que con esto pretendamos negar la maestría de bastantes de sus obras, que consideramos, sin embargo, inferiores á las tablas soberbias de Yáñez y Hernando de Llanos, de la Catedral valenciana. Siguió la escuela de Rafael, pero este elemento extranjero es lo peor de su obra, y fué lo más alabado en otros tiempos. A pesar del gran influjo romanista que recibió, no puede desconocerse en sus obras una personalidad francamente española é individual. Tienen sus pinturas un marcado sello de religiosidad fervorosa é ingenua, pero comunmente sus personajes son vulgares, sus composiciones un tanto candorosas y su paleta

agria. Dibujó con una corrección semejante á la académica, más pulcra que llena de vida. Sus concepciones son pobres y, aun las más felices, no pasan de tener un encanto completamente superficial. Frecuentemente se han llegado á confundir obras de su padre—de un valor muy mediano y de una tradición italiana más directa—con las de su hijo Juanes.

Siguiendo también las huellas de la Escuela de Rafael, trabajó Fray Juan Correa, cuyas obras no son, ni con mucho, mejores que las de Juanes, y sí tal vez inferiores.

Otro rafaelista fué Luis de Vargas, sevillano (1502-1568). Se supone que estuvo en Italia veintiocho años, pero trajo de ella sólo la superficialidad de su arte. Sus cuerpos no tienen la nobleza, el encanto y la belleza de formas de los del pleno Renacimiento. Pintor religioso y austero, sus cuadros no producen, sin embargo, el sentimiento de los de un Zurbarán; quizá las exterioridades de la pintura romana empañaron no poco la expresión de su sentimiento cristiano y aun el de su propia personalidad. Como obras maestras suyas deben citarse: *La Generación temporal de Cristo* (vulgarmente conocido con el nombre de *La Gamba*), en la Catedral de Sevilla (fig. XXXII), y el *Juicio Final*, fresco del convento de la Misericordia, en la misma ciudad.

Durante esta época vinieron á España artistas italianos y flamencos. Entre los primeros, unos vinieron llamados por Carlos V (Giulio y Alexandro, de la escuela romana), y la mayoría por Felipe II, para los trabajos decorativos del Escorial; entre estos pintores deben citarse como más principales—aun cuando no pasaron de una medianía bastante insignificante—, los Campí, de Cremona; Rómulo Cincinato, Patricio Caxes, Federico Zuccaro y Bartolomé Carducci.

De los Países Bajos vinieron también nuevos artistas; fueron «los últimos vestigios arcáicos de las escuelas del Norte», según ha dicho un historiador de nuestra pintura. Estos artistas, menos numerosos que los italianos antes citados, son, con mucho, superiores en mérito á éstos. Carlos V trajo á Juan Cornelio Vermeyen



FIG. XXXII.

LUIS DE VARGAS.
LA GENERACIÓN TEMPORAL
DE CRISTO.
Catedral de Sevilla.

(autor de los cartones para los tapices de las conquistas de Túnez y la Goleta, de la colección Real); Miguel Coxcyen, admirable copista (copia del *Descendimiento*, de Van der Weyden, del Museo del Prado); Pedro Kempener, autor del soberbio *Descendimiento*, en la Catedral de Sevilla, y, por último, al gran retratista Antonio Mor (Moro), del que nos ocuparemos más adelante.

¿Qué representan esos artistas extranjeros en España durante el siglo xvi? Unos, nada dejaron á nuestro arte, y sí sólo extendieron con sus obras la tendencia de los manieristas italianos; otros, como Moro, Kempener y Carducci, si no se sumaron al desarrollo de nuestro arte pictórico, sí puede asegurarse que pres táronle medios importantísimos.

Vivió en el siglo xvi un pintor extraño. Luis Morales, á quien apellidaron «el Divino». Era extremeño; muy poco se sabe de su vida y aun de sus obras, pues son tantas las copias y las imitaciones que existen, y relativamente tan pocas las originales, que no es fácil llegar á penetrar bien en el temperamento de este pintor que, según unos críticos, tiene afinidades con el arte del Norte, y, según otros, con el florentino, y, sobre todo, el de Miguel Angel. Los dos rasgos más salientes que se perciben en sus obras son una marcada tendencia arcáica, quizá como protesta del manierismo dulzón de los italianistas, y un sentimiento religioso, delicado y tierno unas veces (fig. 425), y ascético y dramático otras. A pesar de sus propósitos arcaizantes, no podía por menos Morales que aceptar las corrientes dimanantes de Italia, pero aceptando más las serias que las graciosas. De aquí el que pueda explicarse la dualidad de influencias extranjeras que se observan en él, las neerlandesas—tal vez más concretamente las de Van der Weyden—, como espíritu de reacción tradicionalista, con las nuevas italianas.

Dos grupos interesantes, y de una gran importancia en nuestro arte pictórico del siglo xvi, se presentan: forman el uno los artistas sabios, esto es, aquellos que estuvieron mejor dotados de cultura general en las cosas de arte que de temperamento artístico, y el otro, el de los reformadores, más ó menos conscientes de su misión, y que precipitaron con sus obras y sus enseñanzas el pleno florecimiento de la pintura nacional.

Al primer grupo pertenecen Pablo de Céspedes, Vicente Carducho y Francisco Pacheco, y al segundo Francisco Ribalta, el licenciado Juan de las Roelas, Juan del Castillo y Herrera el Viejo.

Con la obra de todos éstos no se explica bien y por completo la evolución de nuestra pintura en ese siglo; falta un tercer grupo,

el de los retratistas, formado por Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz y Bartolomé González.

Pablo de Céspedes (Córdoba, 1538-1608), estudió en Roma; fué pintor, escultor, arquitecto y hombre de vasta erudición; escribió un poema sobre el arte de la pintura, perdido hoy en gran parte, siendo una de las obras didácticas más importantes de nuestra gran literatura. Fué insigne anticuario y uno de los primeros que se preocuparon de la arqueología egipcia. Su estética fué la de un manierista, y sus obras de arte respondieron á su estética.

Vicente Carducho (Florencia, 1585; Madrid, 1638) vino á España con su hermano Bartolomé, siendo aquél muy niño. A pesar de su origen italiano y de su educación manierista, debe ser considerado como pintor español. Su arte tiende al eclecticismo de la escuela boloñesa, pero con marcado acento español; su obra maestra no fué pictórica, sino literaria, los *Diálogos de la Pintura*.

De este grupo que venimos exponiendo, el artista más importante fué *Francisco Pacheco* (Sevilla, 1571-1654). Fué hombre de gran cultura; en su taller reuniéronse los hombres más notables en las letras y las artes que hubo en Sevilla en su tiempo. De ellos hizo los retratos, formando la interesante obra LIBRO DE DESCRIPCIÓN DE VERDADEROS RETRATOS DE ILUSTRES Y MEMORABLES VARONES, compuesta de dibujos al lápiz y biografías de cada personalidad retratada. Otro libro suyo, de gran importancia para las ideas estéticas en nuestra patria, fué *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (Sevilla, 1649).

Pacheco comenzó su arte pintando á la manera rafaelesca, pero luego evolucionó hacia el naturalismo. El timbre de gloria más grande que tuvo fué el haber sido maestro de Velázquez.

De un valor más real para el progreso de nuestro arte pictórico fué el otro grupo de pintores, los reformistas; á la cabeza de ellos hay que colocar á Ribalta, padre, y á Roelas.

Francisco Ribalta (1555-1628), valenciano, estudió en Italia; en las obras de su primera época ó de influjo italiano nótese, al lado de la tendencia ecléctica boloñesa, la colorista de los venecianos. Su evolución fué rápida. Ribalta era por propio temperamento un naturalista de primer orden; basta examinar sus cuadros de alegorías religiosas para convencerse inmediatamente de ello. Las figuras que pudo copiar del natural, no sólo tienen la frescura y el sello completo de éste, sino que son las mejores; aquellas otras que hizo de manera son malas (*Virgen de Porta-Cæli*, en el Museo de Valencia). Su naturalismo llegó hasta los detalles más realistas; no hizo más la pintura del siglo XVII (*Los Evangelistas* del referido Museo). Fué un colorista potente; dibujante admirable, construía sus figuras con grandiosidad y solidez (el cuadro

últimamente citado y el *San Bruno* (fig. XXXIII). Las cosas del natural tienen en sus cuadros toda la calidad y carácter de las mejores obras de los grandes pintores de la época siguiente. Su inventiva no fué grande, pero sus personajes están llenos de nobleza. Si Ribalta no hubiera comenzado su vida artística siendo un italianista, habría que considerarle de lleno entre los grandes pintores españoles naturalistas. Aun así y todo, descartadas las obras de su primera época, el resto de su producción es igual al de los maestros del siglo de oro. Creemos que la crítica y el público no se han dado plena cuenta del valor de ese artista; contribuye á ello el que está mal representado en el Museo del Prado. Nosotros no titubeamos en colocarle al lado de Zurbarán, por ejemplo, y aun tenerle como superior en muchos conceptos y en la mayoría de sus obras.



FIG. XXXIII.
FRANCISCO RIBALTA.
SAN BRUNO.
(Museo de Valencia).

Juan de las Roelas (Sevilla, 1559; Olivares, 1625). Fué clérigo; estudió su arte en Sevilla, y en Venecia, sobre todo, en las obras del Tintoretto. Artista admirablemente dotado, sus composiciones son grandiosas, exuberantes de vida sus figuras, recordando un tanto las del Tintoretto; otras veces están llenas de gracia y delicadeza, y siempre son nobles y majestuosas. Su colorido es brillante y cálido, admirablemente armonizado; su claro-oscuro dispuesto en grandes masas y de una manera muy sabia, y sus composiciones están ambientadas. Reunía Roelas tales dotes para preparar el advenimiento de los pintores servillanos del siglo XVII (fué maestro de Zurbarán), que su figura, como la de Ribalta, es una de las más importantes en la historia de nuestro arte pictórico (figuras XXXIV y XXXV).

Juan del Castillo (Sevilla, 1584; Cádiz, 1640) fué un pintor menos bien dotado que los anteriores; no pasó de la medianía, pero orientada hacia las sanas tendencias del naturalismo. Su acción educadora ejercióla sobre Murillo, si bien durante pocos años.



FIG. XXXIV.
LICENCIADO ROELAS.
LA VIRGEN.
(Galeria Real de Berlin).

Mucho más importante fué la figura de *Francisco de Herrera el Viejo* (Sevilla, hacia 1576; Madrid, 1656). Rompió por completo con el manierismo; hombre sincero y lleno de libertad, dotado de un temperamento fogoso, á veces brutal, su pintura es de un toque enérgico y amplio; sus figuras grandiosas, llenas de naturalismo; gran colorista, dominando admirablemente el claro-oscuro (fig. XXXVI). Fué el primer maestro de Velázquez. Nosotros no creemos que éste pudiera tomar directamente de Herrera grandes enseñanzas, pero sí á la vista de sus admirables obras, de una técnica muy avanzada y libre para su tiempo.

La venida á España de Antonio Moro fué de una importancia grandísima para nuestro arte. El retratista eminente trabajó en nuestra patria durante bastantes años, y fundó una escuela de retratistas de gran valer, entre ellos Sánchez Coello y Pantoja, y dejó en las colecciones Reales un considerable número de obras (perdidas muchas en el incendio del Pardo) que pudieron servir de admirable lección para las futuras generaciones de pintores.

Discípulo de Moro fué Alonso Sánchez Coello (Benifayó, 1515?; Madrid, 1590). Sirvió á la infanta Doña Juana de Portugal, hija del Emperador, y más tarde trasladóse á la Corte de Felipe II. Hacia 1542 conoció á Moro, con el que contrajo una amistad íntima, siendo discípulo suyo, al que procuró seguir lo más fielmente posible, pero sin abandonar su personalidad. Notas características de los retratos de Sánchez Coello son la gran elegancia de sus figuras, su doble distinción, que las hace finas y seductoras; detallista á la manera de Moro, de paleta delicada, con tintas perlinas y transparentes (figuras XXXVII y XXXVIII). Los cuadros de asuntos religiosos de este maestro son muy inferiores á sus retratos.

Lo mismo acontece con su discípulo *Juan Pantoja de la Cruz* (Madrid, 1551-1610), pintor de la Corte de Felipe II y de la de



FIG. XXXV.

LIÇENCIADO JUAN ROELAS.
LA MUERTE DE SAN HERMENEGILDO.
Hospital de la Sangre (Sevilla).

Felipe III. Siguió muy de cerca á su maestro, estableciéndose así una verdadera sucesión de Moro hasta él, y aun puede añadirse de éste á su discípulo Bartolomé González. El dibujo de Pantoja es correcto; los accesorios y detalles de sus retratos están ac-

abados de una manera exquisita; sus coloraciones son más frías aún que las de Coello, sin las delicadezas de éste; empasta admirablemente las tintas de las carnes, siendo en esto superior á su maestro, pero muy inferior en la expresión de corporeidad en sus figuras, así como en el modo libre de ejecutarlas (figura XXXIX).

Con los pintores citados queda terminado el gran ciclo de formación de nuestra pintura nacional. Por el tiempo en que vivió debiera colocarse al Greco entre éstos, pero las condiciones especiales de su temperamento y el



FIG. XXXVI.—HERRERA EL VIEJO.

LA VENIDA DEL ESPÍRITU SANTO.

Hospital de la Sangre (Sevilla).

valor técnico de su pintura obliga, á juicio nuestro, á colocarle entre los grandes maestros del siglo XVII.

Los grandes maestros del siglo XVII.—*Domenikos Theotokopoulos* (isla de Candia, 1548?; Toledo, 1614).—Llamósele comunmente el *Greco* ó *Griego*, y así continuamos nosotros hoy denominando á uno de los genios más grandes, más extraños y más discutidos de cuantos han habido en el campo de la pintura.

En sus tiempos gozó el *Greco* de gran predicamento, pues á no tener más datos que el gran número de obras que en iglesias y conventos de alto rango han existido de él, esto nos lo probaría. Sabemos que fué amigo y admirado por los grandes ingenios contemporáneos suyos; que halló en su época, al lado de críticas acerbas (Pacheco, consignadas en su libro citado), elogios grandes (los de Montoya, al juzgar como árbitro, entre el Greco y el cabildo de la Catedral de Toledo, el mérito del *Expolio*). Martínez (*Dis-*

cursos practicables del nobilísimo arte de la pintura) nos cuenta que Theotokopoulos «ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa». Pues bien; á pesar de la fama y predicamento que en su tiempo gozó en España el pintor cretense, fué éste y aquélla perdiéndose poco á poco hasta llegar á nuestros días, en que bien podemos decir que se le saca del olvido, se le estudia concienzudamente y la admiración hacia su genio crece de un modo rápido.

La crítica más benévola ha hecho una clasificación de sus obras, basadas en aquel principio de Palomino, sobre las mismas: «lo que él hizo bien, ninguno lo hizo mejor, y lo que él hizo mal, ninguno lo hizo peor». Y así ve-



FIG. XXXVII.—SÁNCHEZ COELLO.

RETRATO

DE LA INFANTA ISABEL

CLARA EUGENIA, HIJA DE FELIPE II.

(Museo de Madrid).



FIG. XXXVIII.

ALONSO SÁNCHEZ COELLO.

RETRATO

DE UNA DAMA.

(Galería Imperial de Viena).

mos que, mientras sus cuadros de

Santo Domingo el antiguo (Toledo), y el *Expolio*, produjeron la admiración de su público, el *San Mauricio* irritó á Felipe II, aquel gran Mecenas que encerraba un alma de filisteo. Hoy hay quien elogia sin tasa la parte baja del *Entierro del Conde de Orgaz*, y tiene la superior como obra disparatada de un loco. Y mientras una parte de la crítica—cada vez más numerosa—no titubea en elevar al Greco hasta las altas cimas del genio, otra no ve en él más que á un extravagante ó á un loco, que alguna vez hizo algunos retratos y cuadros bastante buenos. El proceso de degeneración mental del pintor candiota ha sido un recurso expedito para explicarse muchos esta antinomia de su producción artística.

¿Existe ésta? Creemos poder afirmar que no, como no existió tal locura. Sólo examinando las obras del Greco con un criterio superficial, estrecho y falso, nacido de una

estética casera, se puede decir lo que escribió Palomino, y que ha formado la gran masa de juicio sobre ese pintor. Hablar de correcciones en las obras del genio, pretender que una de las notas valiosas de éste fuese la corrección, es sencillamente medir al genio como se mide al discreto. ¡Cuán incorrecto no fué Shakespeare, frente á otros dramaturgos ingleses, que hoy sólo conocen los eruditos! El purismo de Cervantes es inferior al de muchos académicos que, dueños sólo de esa cualidad, no han entrado en el verdadero reino de los inmortales.



FIG. XXXIX.

PANTOJA DE LA CRUZ.

RETRATO DE ISABEL DE VALOIS,

MUJER DE FELIPE II.

(Museo de Madrid).

Escasas son las noticias que se tienen de la vida y obras del Greco antes de su venida á España. Se ignora la fecha y pueblo de su nacimiento; sólo sabemos que era griego y de la isla de Creta, por el modo de firmar sus cuadros (*Domenikos Theotokopoulos Kres, cretense, epoiei*). El único documento que arroja alguna luz sobre la juventud de este pintor es la carta que el gran miniaturista don Julio Clovio dirigió en 16 de noviembre de 1570 al Cardenal Farnesio, recomendándole al Greco, y pidiéndole colocación ó alojamiento en su palacio. Hasta el

presente, la historia que pueda escribirse de los años de juventud del pintor cretense sólo puede hacerse por conjeturas y á base de la referida carta.

El Greco pasó á Venecia—de cuya República dependía Creta—, y de allí á Roma, en cuya ciudad permaneció unos ocho años, trasladándose después á España. ¿Aprendió su arte entre los venecianos? Según la referida carta, Clovio dice que Domenico era discípulo de Tiziano; se cuenta que, ya en España, tenía á gala en afirmarlo. El estudio de sus obras entendemos que ha de ser el mejor medio de conocimiento de esta cuestión. Nosotros, después de examinar muy atentamente las obras del Greco—de fechas distintas—y compararlas con bastantes de Tiziano y de Tintoretto, nos inclinamos sin titubear á creer que no fué discípulo de aquél, al que tampoco nada ó casi nada le debe, y en cambio encontramos un parentesco muy afín entre la técnica del pintor cre-

tense y la del autor del *Milagro de San Marcos*; hay detalles de ejecución, coloraciones y formas, hermanas en ambos pintores, sin que suponga esto pérdida de individualidad personal en el Greco, pues nadie la tuvo en tan alto grado, hasta el extremo de ser inconfundibles sus obras con las de ningún otro pintor, á menos que ambos no se conozcan bien.

Un docto historiador del arte español, el Sr. Sanpere y Miquel, supone que el Greco llegó á Venecia salido de Creta, formado ya como pintor, y apóyase para ello en ver la técnica de ese artista como hija de aquella otra de los maestros cretenses, según se lee en un manuscrito conservado en el Monte Athos, y publicado por Didron en su *Manual d'Iconographie Chretienne grecque et latine* (París, 1845). Nosotros no vemos esa verdadera filiación ó analogía entre la técnica pictórica cretense descrita en el manuscrito citado y la del Greco, y sólo hay una cierta afinidad en los colores usados por este pintor y aquellos otros indicados en el *Manual*. Esto es cosa muy secundaria, pues lo importante son los resultados obtenidos con las materias colorantes, que pueden ser las mismas—en número y calidad—en varios pintores que nada tienen de afín. Pacheco, que visitó el taller del Greco en 1611, vió con gran escándalo de su temperamento culto, discreto y manierista, cómo trabajaba el pintor cretense; estas son las palabras de Pacheco: «no comprendía que Domenico Greco trajese sus pinturas muchas veces á la mano, y las retocase una y otra vez, *para dejar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía*». Lo primero, es el procedimiento de los pintores venecianos; lo segundo, es la gran transformación de la técnica pictórica moderna, que Velázquez lleva á cabo tan genialmente, y continúa y desenvuelve Goya un siglo más tarde.

Otra cita de Pacheco, sobre el modo de trabajar el Greco, es de sumo interés: «éste—cuando el primero fué á visitarle—le mostró dentro de una alacena los modelos en barro de su mano para valerse de ellos en sus obras». Ridolfi dice que el Tintoretto los hacía en cera y barro y luego los vestía, estudiando de este modo el acuse de la forma del cuerpo bajo la vestimenta.

Muy poco más de lo indicado en la carta de Julio Clovio se sabe de la estancia del Greco en Roma. La crítica atribuye como posibles cuadros pintados en Venecia: el *Retrato de Guido Clovio*?, del Museo de Viena; la *Devolución de la vista al ciego*, de Dresde, y *La expulsión de los mercaderes del templo*, propiedad de Sir Francis Cook de Richimond.

El Greco, durante su estancia en Roma, copió y estudió al Corregio; dos pruebas tenemos para afirmar esto: es la una la copia

que de *Las bodas místicas de Santa Catalina* (el farnesiano hoy en el Louvre) hizo y se conserva en el Monasterio del Escorial; es la otra el influjo que este pintor parmesano ejerció sobre el Greco, en el cuadro de éste, *La Adoración de los pastores*, que existe en la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo. Los estudios que hizo de Miguel Angel y el influjo que éste ejerció sobre el Greco, lo tenemos por seguro, pues no sólo vemos manifestación de ello en la serie de sus cuadros de *La expulsión de los mercaderes*, cuya semejanza de composición



FIG. XL.— GRECO.
SAN JUAN EVANGELISTA.
Iglesia de Sauto Domingo
el Antiguo (Toledo).

con un dibujo de Miguel Angel (conservado en la Biblioteca Nacional de París) es evidente, sino también en el movimiento enérgico de muchas de sus figuras y la tranquilidad heroica de otras (el *San Juan Evangelista*—mejor diríamos apocalíptico—, de Santo Domingo el Antiguo (fig. XL), y el *San Pedro*, del Escorial, etc.). En esta época romana puede incluirse, con grandes probabilidades de certeza, el *Retrato de Julio Cioveo* (Museo de Nápoles), *El muchacho de la candela* (Nápoles), *La expulsión de los mercaderes*, de la colección del Conde de Jarborough, y los *Retratos de Anastagi* y del *Capitán Julián Romero*.

No se sabe la fecha exacta de la venida del Greco á España, pero por datos relativos al cuadro del *Expolio* puede suponerse, con bastante fundamento, que aquélla hubo de ser en 1576. Según un documento de la época, para «hazer el retablo de Sancto Domingo el Viejo, el cual tiene acabado y puesto en la dicha Iglesia, fué traydo el Greco á Toledo». Esa obra es de un valor capital, que merece ser estudiada detenidamente. Forman las pinturas del altar mayor la *Asunción* (hoy existe una copia; el original se lo llevó el infante Don Sebastián, y hace poco fué vendido al extranjero) en el centro; á derecha é izquierda, *San Juan Evangelista* (fig. XL) y *San Juan Bautista* (fig. XLI), respectivamente. En el altar del lado del Evangelio está *La Adoración de los pastores*; otros cuadros más, no ofrecen tanto interés.

La Asunción recuerda un tanto á la de Tiziano, pero es muy personal y más sencilla. *La Adoración de los pastores* guarda grandes analogías (en el juego de luces, sobre todo) con el cuadro

del Corregio *El Nacimiento de Jesús*. Los Santos Juanes recuerdan: la grandiosidad de las figuras de Miguel Angel, el *Evangelista*, y las soberbias estatuas de los grandes escultores naturalistas florentinos del siglo xv, el *Bautista*. Dejando aparte esos recuerdos ó influencias que acreditan la educación italiana del Greco, tienen las obras de Santo Domingo el Antiguo un valor inestimable para el conocimiento de aquellos caracteres que forman el temperamento del Greco. Nosotros no creemos que estuviera éste

formado al salir nuestro pintor de su isla natal, pero sí al salir de Roma. Cuantos caracteres forman la obra del Greco, se encuentran en sus pinturas de la referida iglesia; luego irá afinándolas, perfeccionándolas y depurándolas más y más, hasta llegar á su última obra, la maravillosa *Ascensión de la Virgen* (fig. XLV). Fue el Greco un pintor sintético, y nos atrevemos á exponer nuestro criterio de que, antes que en Velázquez, aparece en aquel pintor la técnica impresionista, y ésta se da en una de sus pinturas de Santo Domingo, en el *San Juan Evangelista*, sobre todo. El término *impresionismo* es moderno (véase la lección vigésimoquinta), pero su existencia en la pintura todos la reconocen en las obras de la última época de Velázquez. Conviene precisar el significado de esa palabra. Hay dos modos, en pintura, de representar los seres y las cosas, tal como nosotros las apreciamos con un examen ocular detenido y analista (y es esta la imagen de las cosas más cercanas á la forma real de las mismas), ó bien *tal como impresiona nuestra retina*, desde un punto de mira concreto, con una luz dada y en relación á la visión de conjunto. Si en muchas ocasiones nosotros creemos ver una imagen con todos sus caracteres y forma precisa, no es que sea así, sino que nuestra visión está reforzada y completada por el recuerdo de otras visiones de la misma. Si percibimos en una figura ó en un conjunto de ella, ó en un trozo de fondo (paisaje ó interior) colocaciones y detalles múltiples, es porque vemos cada parte en concreto. No percibimos entonces un punto culminante en el cual se concentra nuestra atención, y el resto va perdiendo importancia (detalles) á medida que se aleja del punto de su enfoque; no importe que éste esté en segundo



FIG. XLI.—GRECO.
SAN JUAN BAUTISTA.
Iglesia de Santo Domingo
el Antiguo (Toledo).

término. Este proceso técnico de la visión, que es el de la pintura, puede estudiarse admirablemente en la obra entera de Velázquez. Hasta llegar á sus *Hilanderas* ó *Meninas*, término maravilloso del proceso referido. Lo que aparece en este pintor, con un avance grandísimo y una perfección rara, se da en el Greco, en germen poco desarrollado, es verdad, pero está ya consiguado en muchas de sus obras, y entre ellas en el *San Juan Evangelista*.

La leyenda que se ha formado en torno de este pintor, y que desgraciadamente es creída por muchos, de que para apartarse de su maestro (?), el Tiziano, modificó profundamente sus coloraciones, es falsa. Basta comparar el *San Juan Bautista* y *La Adoración de los pastores*, ya citados, y que son las obras primeras que hizo en España (antes del *Expolio* y del *Entierro del Conde de Orgaz*), con las últimas suyas (algunos retratos del Museo del Prado y la *Ascensión de la Virgen* en la iglesia de San Vicente Mártir, de Toledo, última obra suya), para convencerse de lo contrario. El Greco, en su paleta, siguió un proceso hacia la gama fría, cuyo arranque debe buscarse en muchos cuadros del Tintoretto (véase el gran boceto de *La Gloria*, del Museo del Prado), y los términos de este proceso los encontramos perfectamente expuestos en los dos cuadros de Santo Domingo, ya citados, y principalmente en el *San Juan Bautista*.

También se ha querido ver, en el canon de proporción de la figura humana, adoptado por el Greco, en las obras de su avance, un motivo que —unido al anterior— se ha creído suficientemente probatorio de un estado de demencia cada vez más creciente. Fué ese canon hijo de un principio estético que más tarde lo expuso el Greco en su cuadro del *Plano de Toledo* (Museo de esta ciudad), pero que el germen hay que verle también en el cuadro de *Los Pastores*, de Santo Domingo, y en la *Expulsión de los mercaderes del templo*, propiedad hasta hace poco del Sr. Beruete (Madrid). Nosotros no dudamos en afirmar que era una tendencia natural del Greco el idealizar las figuras, dándolas un canon de proporción especial y que, al llegar á la madurez de su temperamento y tener verdadera y plena conciencia de él, había de encontrarlo como fórmula de un principio estético de la más alta y noble idealidad. Con estas palabras lo consignó en su cuadro del *Plano de Toledo*: «También en la *Historia de Nuestra Señora*, que trae la casulla de San Ildefonso—grupo de la parte superior de ese cuadro—, por su ornato que hacen las figuras más grandes, me he valido en cierta manera de *ser cuerpos celestiales, como vemos en las luces, que, vistas de lejos, por pequeñas que sean, nos parecen grandes.*»

Ha sido más cómodo tratar al Greco de extravagante, desequi-

librado y hasta loco, que el buscar en sus obras la manifestación de un temperamento artístico, potente, profundo y personal. Cuando el público se ha encontrado con cuadros concebidos y ejecutados en su manera más propia, respondiendo más clara y enérgicamente á las condiciones de su modo de ser, ha salido pronto y expeditamente del paso reputándolos por malos, extravagantes ó manifestaciones de un demente. Formarse en arte un criterio preconcebido, con él construir una regla y medir las obras de arte con ella, es de un filisteísmo que hoy no tiene pase. En vez de esto, deben servir las obras de un artista de medio conductor para llegar hasta lo más íntimo y profundo de su temperamento y conocerle tal como es; al fin y al cabo, más nos importa conocer al hombre que simplemente sus actos.

El temperamento del Greco fué, en cierto modo, muy otro que el de los demás pintores españoles, y sólo Goya, en algunos puntos, tuvo contacto con él. Ni al uno ni al otro se les puede negar dotes eminentes de naturalistas y realistas externos, de copiar las cosas tal como son. Velázquez aparte, nada se ha pintado con una sensación tan completa del natural como la mitra y los ornamentos de que se hallan revestidos San Esteban y San Agustín en el *Entierro del Conde de Orgaz*, así como la armadura de éste; la sobrepelliz del cura, del mismo cuadro; toda la figura del *San Eugenio*, que se conserva en el Escorial; los retratos del *Capitán Romero* y el *Condestable de Borbón* (?); las mitras del *San Francisco*, del Museo del Prado; el retrato del *Cardenal Niño de Guevara*, el de *Fray Mayno*, el *San Ildefonso*, de Illescas, etc., etc.; pero por encima de esto, el Greco fué un pintor idealista y místico, que buscaba, más que dar la sensación plena del natural, la expresión completa, enérgica y clara de sus visiones idealistas. Esta fase, en la pintura española, es única. Las glorias de Murillo son de una vulgaridad, de una ñoñez terrenal, de una pobreza y de una falta de idealidad que bien puede decirse que son las obras de un pintor naturalista *terre à terre*, que hace cromos bonitos, dignos del vulgo, cuando se propone darnos una visión ultraterrena. No es fácil alcanzar una plena expresión del natural eminentemente realista como la consignada por Velázquez en su *Coronación de la Virgen*; pero basta compararla con su antecesora, la del Greco (colección Bosch, Madrid) (fig. XLII), para convencernos de que el temperamento del Greco era muy diferente. En esta obra vemos la más alta expresión de nobleza, grandiosidad y misticismo de seres no terrenales. La Virgen, en el cuadro de Velázquez, es una mujer del pueblo, cuyo rostro revela bondad y pureza, pero mujer terrenal al fin. Las Purísimas, de Murillo, son muchachas de un candor insípido, idealizadas (?), como se retoca el

cliché de un retrato fotográfico. La Virgen, del citado cuadro del Greco, es la mujer idealizada, por obra y gracia de la Divinidad, en el temperamento místico de este gran artista.

Dos notas eminentes, casi únicas, tuvo la pintura española del siglo de oro: el naturalismo y la religión. Velázquez condensa y desenvuelve hasta un límite inconcebible y no traspasado la primera fase; el Greco, la segunda. A nuestro modo de ver, el alma nacional se reveló en estos dos genios; Goya había de presentar



FIG. XLII.—GRECO.

CORONACIÓN DE LA VIRGEN.

(Colección de D. Pablo Bosch, Madrid).

una nueva etapa de su vida. Al finalizar el siglo xvii el pueblo español ha concluido, no sólo de elaborar, sino de manifestar al exterior su modo de ser formado en el transcurso de la Edad Media; comienza después un nuevo período de su vida y, tras un siglo próximamente de aletargamiento, con las postrimerías del siglo xviii y la gran sacudida de la guerra de la Independencia, comienza nuestro pueblo ese nuevo período de vida suya; Goya y D. Ramón de la Cruz son los dos grandes

artistas, por boca de los cuales habla nuestro pueblo su nuevo lenguaje, el social; el alma popular, entrando en los destinos de la historia, no como individualidad secundaria, así á manera del personaje gracioso de la comedia de la vida, como aparece en nuestra literatura picaresca del siglo de oro y en la pintura naturalista del siglo xvii, sino como actor principal y protagonista heroico de los grandes hechos de nuestro pueblo.

La expresión de esa fase profundamente mística de éste, revelada en el Greco, hasta ahora no ha querido verla la crítica. Hemos seguido con el lugar común de verla encarnada en Murillo para lo celestial, y en Zurbarán para lo humano, siendo así que estos dos pintores hablaron torpemente ese lenguaje religioso. Si la crítica hubiera comparado las obras de estos maestros con las literarias de Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León ó cualquiera de nuestros grandes escritores místicos, inmediatamente hubiera visto que el lenguaje de aquellos pintores apenas si era

articulado, y muchas veces falso, insincero y hecho sólo para hablar á la muchedumbre, que toma la religión como un pasatiempo agradable (Murillo, comparación de éste con el carácter religioso de Guido Reni, Sossoferrato ó Dolce). Creo que esa doble encarnación plástica del alma española, en Velázquez y en el Greco, es lo que más nos interesa, no sólo para el conocimiento de estos dos artistas, sino también para el del apogeo de nuestro arte pictórico. Los demás maestros son de un valor secundario que giran en torno de estos dos.

Ocupémonos del misticismo del Greco. Sin discusiones, la crítica aceptó desde el primer momento al Greco como pintor español. Su técnica no procede de la nuestra; por su educación, como por su nacimiento, es un artista extranjero. Está el españolismo de Theotokopoulos en su ideal. El sentimiento personalísimo de éste, lo que constituía su esencia, era el misticismo, con una intensidad tal, que no se dió ejemplo parecido en la historia de nuestra pintura. La feliz venida del Greco á España puso á éste en un ambiente apropiado para desenvolver su personalidad. Del mismo modo que se ha dicho que los griegos en otro país no hubieran realizado una historia tan esplendorosa como fué la suya, y que otra raza asentada en Grecia no hubiera llevado á cabo tales hechos, así podemos nosotros afirmar que el Greco en otro país no hubiera desenvuelto tan admirablemente su temperamento, no hubiera sido todo lo que fué, y otro artista, aun de su talla, venido á España, no hubiera encontrado el ambiente tan apropiado para su personalidad. Pero para que esa perfecta conjunción entre el artista y el país—con su raza, su historia y su escenario—fuese más perfecta y completa, llevóle su fortuna al Greco á Toledo, la ciudad española tal vez que mejor guardaba la esencia mística y caballeresca del alma castellana, y cuyo ambiente físico era el más apropiado para ello.

Recordad á este propósito cómo uno de nuestros literatos más insignes ha sentido el misticismo español en la ciudad imperial, lo suficiente viva aún para obrar el milagro de convertir á la religión á un alma incrédula.

Sólo en Toledo concebimos al Greco; érale preciso un escenario grandioso, preñado de grandes recuerdos, que á cada paso, una piedra, una calleja, un edificio, le hablasen á esta alma medioeval del Greco de la lucha caballeresca y esforzada de nuestros campeones cristianos.

¿Cómo es el misticismo del Greco? Recordemos muchas de sus obras. Las que más pronto llaman la atención, aquellas que más comprendidas han sido por el público, son sus retratos (figu-

ra XLIII). Ninguno de ellos es una bella imagen objetiva, cuya fidelidad y subjetividad á la vez se halla manifestada por algunos rasgos mundanos puestos por su autor. No buscamos en esos retratos la elegancia de los de Van Dyck ó de los ingleses, la fidelidad realista de los holandeses y de aquellos maravillosos de Holbein, la distinción severa y simpática de los de Velázquez, y menos el mundanismo cortesano de los franceses. Los retratos del Greco viven una vida interna, están concentrados en sí mismos,



FIG. XLIII.—GRECO.
RETRATO DE HOMBRE.
(Museo de Madrid).

parecen indiferentes al mundo que les rodea; esa vida interna suya tiene la amargura del tiempo que no volverá y el anhelo de un mundo superior. Fijaos, en muchos, en el brillo de sus ojos; es una ráfaga de energía, el último destello de un alma templada en la lucha y que no lucha ya; constituyen la imagen de los últimos guerreros ascetas, cuya persistencia tenaz en el temperamento español los convierte en hombres de un carácter retrasado, en supervivientes de otra edad, la medioeval. El fondo mismo del temperamento del Greco es medioeval; en sus procedimientos pictóricos, al lado de

innovaciones atrevidas y avanzadísimas, hay la persistencia de recursos técnicos medioevales, en contraposición con los de los siglos XVI y XVII; sus composiciones pictóricas tienen un valor decorativo de primer orden; son esencialmente decorativas, rítmicas sus líneas, y su paleta es de armonías verdaderamente hermanas de las musicales.

Veamos otros cuadros del Greco. La serie de *San Francisco de Asís* y su *Monje en oración* (de propiedad particular), nota ascética la más intensa de cuantas ha producido la pintura; el *Monje*, de Zurbarán, que guarda la galería Nacional de Londres, es efec-tista, teatral, al lado de ese portentoso del Greco. Es esa otra forma de misticismo muy español, el ascético. Theotokopoulos no quiso darnos, como expresión de éste, la vida monacal; huyó de ella por lo que tiene de externo, de reglamentario, de impersonal, y el Greco buscó siempre el personalismo y lo interno. Zurbarán pudo darnos mejor la página religiosa de la vida monacal. En esa nueva

serie ó aspecto de obras del Greco, en esa otra forma de misticismo, vemos perdurar los caracteres de tranquilidad, de vida íntima y de tristeza; la tristeza producida por la nostalgia de un mundo superior.

Viene otra forma del misticismo del Greco, la contemplativa, la de las *Glorias*. Recordad dos: la del *Entierro del Conde de Orgaz* (fig. XLIV), y la de *La Ascensión*, que existe en la iglesia de San Vicente Mártir, de Toledo (figura XLV). La más esplendorosa es la primera.

En ésta, Cristo, aquel Cristo hermoso, de una hermosura ultraterrena, lleno de bondad y tranquilo, reina en lo más alto; los santos, los justos y los penitentes dirigen su mirada hacia El en éxtasis beatífico; su vida está concentrada en esa profunda é intensa acción contemplativa; ved lo mismo en los ángeles de la parte superior de *La Ascensión de la Virgen*.



FIG. XLIV.—GRECO.
ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ.
Iglesia de Santo Tomé (Toledo).

Un pintor cuyo «sentimiento personal de la realidad» es de ese modo, ha de ser necesariamente un pintor de almas; la realidad hállala en la vida anímica. El Greco ve y pinta de dentro afuera; sus dibujos, supremos de corrección, ó aquellos otros vulgarmente incorrectos; las armonías atrevidas de su paleta, desdobladas en ricas coloraciones ó sintetizadas éstas en blancos indefinibles, no son para este pintor más que un medio con que exteriorizar las almas de sus personajes, una forma material en que es preciso encarnarles. Por eso no hay figura alguna en sus cuadros que trascienda á la fría vulgaridad del modelo; por eso también lo que menos nos preocupa en sus obras es el trabajo técnico, con

ser éste de un valor tan subido. Sólo por un esfuerzo de la voluntad crítica podemos emprender su análisis; cuando esto no sucede, delante de sus cuadros sólo pensamos y queremos sentir aquella vida íntima de ensueño y de nostalgia que tienen todos sus personajes, hombres y mujeres, que parecen de una raza distinta á la nuestra cuando los miramos superficialmente, pero que al penetrar en su interior los vemos como hermanos nuestros, pero de otros tiempos.



FIG. XLV.—GRECO.

LA ASCENSIÓN DE LA VIRGEN.

Iglesia de San Vicente Mártir

(Toledo).

La crítica ha hecho verdaderos esfuerzos de análisis para explicarse la técnica de este maestro; sobre ella algo hemos apuntado anteriormente. Su filiación con la del Tintoretto la vemos innegable; muchos puntos de contacto existen también con la de Velázquez y Goya, hasta el extremo que conceptuamos inexplicable gran parte de la de éstos, sin contar con el precedente del Greco. Lo que sucede es que ni éste, ni los otros dos, copiaron servilmente lo nuevo ó lo aprovechable á su temperamento, sino que, al hallar en ello un recurso expresivo, lo hicieron suyo y aumentaron su lenguaje pictórico.

En esa técnica del Greco hay un aspecto sobre el que la crítica no ha hecho hincapié, y es lo que tienen de musical sus composiciones. Decíamos antes que la

mayoría de ellas son esencialmente decorativas; la coloración y dirección de su masas obedecen á un ritmo perfectamente definido. En el *Entierro del Conde de Orgaz* (parte baja) está como dominante la dirección vertical de las figuras, y en el centro próximamente cambia en dirección curvilínea (figuras de San Agustín y San Esteban, resolviendo ese ritmo la del Conde); en la parte alta, una línea central y vertical (la de Cristo, continuada hasta el ángel) y curvas alrededor, para resolverse en verticales. En *La Coronación de la Virgen*, el ritmo es sencillo y enérgico. En *La Ascensión* es, á nuestro modo de ver, el más complejo y perfecto:

una línea ondulada, que parte del ángel, que conduce victoriosamente á la Virgen, y á través de ésta, se termina en la parte superior del cuadro; dos líneas más, á derecha é izquierda de ésta, cuyo movimiento, de vertical, se convierte en curvo, resolviéndose también en la parte superior. El desarrollo armónico de líneas, masas y coloraciones es tan sabio como espontáneo y sentido; por ejemplo, en el *Entierro del Conde de Orgaz*, sobre un fondo de ritmo dado, se desarrolla, á modo de composición melódica, otro distinto, perfectamente acordado con el primero. En *La Ascensión* es el desdoblamiento armónico de la luz blanca (parte superior) en ricas tonalidades polícromas.

Claro es que, tanto en las composiciones del Greco, como en toda obra decorativa, los términos de su constitución y desarrollo no son idénticos á los de las obras musicales, pero participan de su esencia; en el fondo son de igual naturaleza, como acontece con la forma poética de la literatura, y esto es lo que une á ésta y las artes plásticas con la música.

Si el Greco encarna el aspecto místico de nuestro pueblo, Velázquez es la suprema expresión del naturalista; si las cualidades todas del temperamento del primero tendieron á presentar aquella fase, las de Velázquez se dieron en tal número y calidad para ser la expresión de la otra, que no es posible que la Naturaleza vuelva á repetir un hecho igual.

Viene al mundo el pintor de Felipe IV en la época de nuestra historia en que más claramente se presentan las cualidades del pueblo español.

¿Cómo se formó y desenvolvió el temperamento de Velázquez?

Como germen llevaba en sí nuestro carácter étnico, avezado á ver la realidad y contemplar las cosas tales como son; ved esto en toda nuestra gran literatura: Cervantes llamaba libros *mentirosos* á los de caballería, porque eran pura invención y no relato fiel de la realidad. Aun en pleno manierismo de la pintura, nuestros artistas hablan del pintor como imitador de la Naturaleza. Pasada la ola de invasión italianizante, rápidamente vuelven nuestros pintores al campo del naturalismo, y prepárase de este modo el advenimiento de Velázquez, no sólo en época en que el carácter nacional se presentaba más claro, sino en el que la pintura, encauzada por la senda naturalista, habíase afirmado en ella como expresión propia de su modo de ser.

La educación, ó los años de aprendizaje de Velázquez, convergen admirablemente con estas tendencias. Si en el taller de Herrera el Viejo, primero que frecuentó, pudo recibir pocas enseñanzas, es indudable que las tomaría á la vista de sus cuadros,

potentes de naturalismo. Pacheco, el segundo maestro de Velázquez, aunque educado en las corrientes manieristas italianas, no sólo fué apto para evolucionar hacia el naturalismo, sino que llegó á tener plena conciencia de su misión como maestro. En su taller, Velázquez nada copiaba como no fuese directamente del natural. Ese aprendizaje saludable era común á todos los artistas de su tiempo. Los cuadros que nos restan de la época sevillana del autor de *Las Lanzas* son sumamente instructivos, y ellos nos han de dar la clave, en gran parte, de la formación de su temperamento.

Fué toda la vida artística de Velázquez el desarrollo más lógico que darse puede de éste; nosotros nos la imaginamos como una línea recta. El punto de partida fué el mismo para él que para los otros artistas del siglo xvii, sólo que en Velázquez se da la más acabada solución del ideal naturalista de nuestro arte; fué la expresión sincera del alma racional ante la Naturaleza. Ni aun en los más grandes literatos naturalistas españoles se ve en sus obras una sensación tan clara y potente de la realidad como nos la da Velázquez.

Son sus años de aprendizaje la exposición de una serie de problemas técnicos, elementales, dirigidos, no á la consecución de una falsa habilidad, sino al desarrollo del temperamento, para mejor ver y expresar el natural. Los asuntos—salvo el cuadro de *La Adoración de los Reyes*, del Museo de Madrid—son un pretexto; no hace pintura anecdótica ni de ideas; tanto valor tienen las figuras y su acción, como el último accesorio del cuadro. Comienza por alumbrar los personajes y los objetos con una luz alta y de gran potencia, de modo que determine sobre las cosas un contraste enérgico de claro-oscuro que acentúe bien su *corporeidad* y pueda darse cuenta de la forma real de las cosas y personas. Coloca aquéllas y éstas, más que en su orden natural, en otro arbitrario, para que contrasten ó se enlacen esas formas. Para darse cuenta aún más clara del bulto, en su forma más sencilla, pero al propio tiempo más difícil de expresión, echa mano de los objetos de formas redondas (platos, cántaros, un almirez, botellas, etc.). Es admirable el bulto, la redondez de esas cosas, cómo la enlaza con la del cuerpo humano—*Dos muchachos comiendo*, de la colección Wellington—. Sigue aún en ese proceso de enseñanza, de una lógica admirable, el aunar las cosas cóncavas ó convexas, ya por la posición de la mano al cogerlas—*El aguador de Sevilla*—, ya por el contraste y aun proyección de sombra sobre ellas, de otras cuya forma es recta—*La vieja friendo huevos*—con lo primero, y va acentuando la tendencia á unir la forma de las cosas con la del hombre.

Todo esto es una parte de su aprendizaje técnico, el que po-

dríamos llamar de la *corporeidad*. Hay más. Cada cosa tiene una *estructura* material diversa, es de una *calidad* distinta; hay que saber dar la plena sensación de ello. Para conseguirlo, agrupa los objetos en sus calidades más distintas, los estudia minuciosamente. No se preocupa aún de buscar la sensación sintética del natural, elegir un punto de enfoque, y subordinar el resto del cuadro á él. No; cada objeto de los que constituyen sus composiciones tiene igual valor y se esfuerza en expresar la sensación de *calidad* que nos produce su visión. A un paño, opone otro de calidad diversa; al lado de un cacharro, va un objeto de metal; junto á una fruta ó verdura, otra, etcétera, etc. (fig. XLVI).



FIG. XLVI.—VELÁZQUEZ.—CRISTO EN CASA DE MARTA.
(Galería Nacional de Londres).

Sigue otro nuevo aspecto técnico, el de las *distancias*. Los personajes y las cosas de sus cuadros están colocados también premeditadamente, unos más cercanos, otros más lejos. Aquí la colocación no obedece á una sensación natural de la realidad, al desorden con que las cosas se presentan comunmente; antes, al contrario, hállanse colocadas también ordenadamente para estudiar las distancias diversas de unas cosas á otras. Los desenfoques, en este punto, son aún elementales, van sólo en el sentido de profundidad; ese problema lo ocupará toda su vida, y en sus últimos cuadros hallará la solución lógica de él en la más suprema sensación de verismo. Para ello le faltará ver el *ambiente* y el *enfoque único*.

Seguid examinando sus cuadros de la época sevillana; ved el *color*. Realiza en su estudio el mismo procedimiento lógico que en los otros: un tono opuesto á otro de familia distinta; á veces la oposición se afina y va sólo en matices variados. Velázquez llegó á darse cuenta, con todo ese aprendizaje, que el color no es esencial para dar la sensación de forma, calidad y distancia de las cosas; más tarde descubrirá que forma, calidad y distancias no tienen un valor absoluto en sí, sino relativamente las unas á las otras. Sin haber llegado Velázquez á ser colorista, descubrió también—

como era lógico—que el *color* no tiene más que un *valor de relación*.

Con todo esto, Velázquez *construía* sus figuras y las cosas de sus cuadros con una perfección que llegó á ser absoluta. *Se dió cuenta exacta del sitio en que debe estar cada cosa y cada accidente de la corporeidad, y de la forma especial que ésta toma, según el punto de vista desde que se la mira.*

Fija Velázquez su residencia en Madrid, entra al servicio de Felipe IV, y desenvuelve el proceso técnico planteado en sus años de aprendizaje en Sevilla. El cuadro último de la serie, aquel en que llega á la solución de esos problemas, tal como en Sevilla fueron iniciados, es el lienzo de *Los Borrachos*.

En agosto de 1629—á los treinta años de edad—, Velázquez parte para Italia. El hecho es de una importancia capital para su arte. Llega Velázquez á Venecia y estudia sus grandes maestros. Había visto obras de ellos de gran valor en las colecciones Reales de España, pero érale preciso saturarse bien de ellas, verlas en su ambiente propio, para comprender todo su gran valor y el partido que de él podía sacar para su educación artística. Dos enseñanzas saca Velázquez de su viaje á Italia: la una, la comprensión y la importancia de la construcción del cuerpo humano; la otra, el valor del *ambiente*, para dar la plena sensación de la realidad. En lo primero no se torció su senda, buscando emular, no á los artistas clásicos, cuyas obras vió en Roma, ni tampoco el seguir á los italianos; como siempre, Velázquez fué él, y nada más que él, aprovechando, sí, cuanto de útil encontraba en los demás para nutrir su arte personal.

Cuatro cuadros pinta durante su estancia en Roma: dos estudios de *La Villa Médicis*, *La Fragua de Vulcano* (fig. 434) y *La Túnica de José*.

Marcan estas obras una nueva etapa en la producción artística de Velázquez. Sin abandonar lo esencial de su época pasada, antes, al contrario, depurándolo, su arte entra en un orden más superior.

En cuanto á la forma, Velázquez la depura más. No se preocupa en hacer héroes legendarios, á la manera clásica; no sabemos si dibuja alguna academia del antiguo; desde luego, en todas sus obras—aun en el mismo *Marte*—no asoma por ningún lado el recuerdo externo de ello. Lo que sí se ve á partir de ese primer viaje á Italia, es el depurar la visión de la forma sin modificarla en su sentido naturalista; por un lado, la silueta de sus figuras es más exacta y más armoniosa; por otro, sus retratos de grandes señores ganan en nobleza y distinción. Algunos críticos han querido ver

en esto como un influjo del Greco; nosotros, sin pretender negarlo, hallamos que esa cualidad de Velázquez — sobre la que insistiremos luego —, si dimana del autor del *Expolio*, tiene también su origen en las nobles figuras italianas, y, por una feliz casualidad, ambas corrientes convergen en el autor de los soberbios retratos de Felipe IV. Porque nótase que esa nobleza, que emana de los retratos del Greco, es puramente anímica; nos cautiva por el hechizo de su alma, expresado en aquellos semblantes llenos de vida íntima, mientras que en los maestros italianos es por la gallardía y la belleza de su cuerpo y de la *pose* de éste, y, en Velázquez, más hallamos esto que lo primero.

Pero la gran conquista de Velázquez en Italia (Venecia) es la del *ambiente* con todas sus consecuencias; basta comparar *Los Borrachos* con *La Fragua de Vulcano* (fig. 434), y, sobre todo, *La Túnica de José* (Monasterio del Escorial), para convencernos que necesitaba Velázquez una excitación extraña á él y al natural para darse cuenta de ese aspecto importantísimo del arte pictórico, y esa excitación fué producida por las obras de los maestros venecianos. Velázquez parte de ellos para llegar hasta *Las Meninas* (fig. 433) y *Las Hilanderas*; no copió de aquéllos ese aspecto de la técnica de su arte; supo verlo luego en el natural y estudiarlo en él; fueron los cuadros venecianos un germen lleno de vida que cayó, en el terreno más apto para su desarrollo, en el temperamento más bien dotado por la Naturaleza para verla y saberlos dar su plena sensación.

Á partir de este momento de la vida artística de Velázquez, éste no ve las formas de aquélla aisladamente, ni tampoco unidas por los arabescos de sus líneas: las percibe formando un bloque, envueltas y ligadas en trabazón íntima por el ambiente atmosférico. A través del aire, formas y luz (colores, matices y tonalidades, con sus relaciones cromáticas y de claro-oscuro), se modifican incesantemente, y Velázquez desenvuelve esto, á partir de sus cuadros de la época romana, hasta llegar al final de su vida. Así como los objetos, sumidos en el agua, sufren variaciones grandísimas según la mayor ó menor diafanidad de ésta, coloración y masa de líquido interpuesto entre el objeto y el espectador, así los seres y objetos en el aire sufren transformaciones distintas según sea la mayor ó menor diafanidad suya, la luz que la atraviesa — modificada á su vez por la misma atmósfera — y la cantidad de aire interpuesto entre el objeto ó persona y el que lo contempla; están aquéllos verdaderamente sumergidos en el aire. Más adelante, Goya desenvolverá esa sensación, sobre todo en su hermoso cuadro del *Hospital de pestíferos*.

Otro avance enorme en la técnica de Velázquez, que se une al

anterior, es el relativo al valor del ambiente lumínico; no es la luz, en la pintura, sólo un medio para acusar la forma de las cosas, su corporeidad, por medio del claro-oscuro, sino para descomponerse en matices variadísimos—que tampoco son las coloraciones fijas y determinadas—, siempre cambiantes, y para alumbrar en gradaciones infinitas, aun las partes oscuras—menos luminosas—, lo que ojos menos expertos verán como carencia de luz.



Con todo esto vemos poco á poco, en la obra de Velázquez, por una parte, desaparecer las coloraciones artificiosas hasta darnos la sensación del natural, y, sin ver colores determinados, se borra la huella del colorista; por otra, los seres y los objetos del cuadro hállanse perfectamente unidos, las distancias quedan precisadas, no sólo por la perspectiva lineal—cuya importancia llega á ser secundaria—, sino por la aérea, hasta el extremo que parece podamos circular por entre los personajes de sus lienzos; aquéllos, y cuantos objetos forman

FIG. XLVII.—RETRATO
DEL PAPA INOCENCIO X.
(Museo del Ermitaje, San Petersburgo).

sus cuadros, acusan grandemente su corporeidad, pero no hay sombras opacas ni intensidades luminosas violentas; como circula el aire por entre los cuerpos, así circula la luz por los mismos, en unas partes más intensa, en otras menos.

Todos esos grandes avances, juntos con aquel estudio analítico de su primera época, habían de conducirle necesariamente á otro aspecto de esa visión admirable del natural: la que podríamos llamar impresionista y sintética. Tras un largo período de análisis, en la vida artística de Velázquez, comenzó á iniciarse poco á poco la síntesis, que llega á su plena solución en las últimas obras de este maestro—*Las Meninas, Las Hilanderas, Los Ermitaños, Don Juan de Austria, Don Antonio el Inglés, El Bobo de Coria, El Niño de Vallecas*, el admirable *Argos y Mercurio, La Venus del Espejo*—. Los detalles van desapareciendo; va sintetizando hasta el último límite, pero en forma tal, que siempre nos da la plena sensación del conjunto, sin que falte en él nada. Desaparecen los accidentes imperceptibles á una mirada de conjunto, de las cosas y los personajes, para dejar sólo lo que

es esencial. Su largo estudio analítico ha podido enseñarle qué es lo esencial.

Su visión se realiza buscando un punto único de enfoque; hasta entonces, en la pintura, el artista veía el natural desde un solo punto, en cuanto á profundidad; pero, en lo alto y ancho, iba recorriendo su mirada en estas dos direcciones. Así veía sólo los desenfoces en el sentido del alejamiento del natural en relación con el espectador; en Velázquez, el desenfocaje es concéntrico.

Su paleta es de una gran sobriedad. Dominan los grises plateados y nacarinos en matices de una variedad inapreciable; en esto, la filiación con el Greco, como la de éste con los venecianos, es, á nuestro entender, evidente, si bien nunca llega Velázquez á los blancos intensos é indefinibles del autor del *Expolio*. Pero acontece con esto lo mismo que con los demás elementos de su arte, cuyo origen pictórico se encuentra en otros maestros; lo de éstos sirve á Velázquez como indicación de un recurso expresivo de su arte, que luego en el natural lo ha de encontrar plenamente confirmado, y al natural acude. Basta haber visto nuestro paisaje para darse cuenta de la paleta de Velázquez; sobre una entonación general de grises plateados ó nacarinos se destacan como melodías, sobre un fondo armónico, manchas de rojos, rosas, verdes, azules ó de tierra—muchas veces el rojo es sólo una tierra, la llamada de Sevilla—; añadid á esto que los grises se presentan y resuelven á lo mejor en negros de una gran intensidad, pero nunca opacos.



FIG. XLVIII. — RIBERA.

MARTIRIO DE SAN BARTOLOMÉ.

(Museo de Madrid).

Se tiene comunmente á Velázquez por el más grande de los pintores *objetivos*; su temperamento naturalista había de conducirle á ello. Nosotros creemos que esa objetividad no pasa del

elemento material, radica sólo en la corteza de sus personajes; su alma es más la de Velázquez que la de aquéllos. Dos caracteres viene á presentar la de éste en sus obras, sobre todo cuando llega al pleno dominio y desenvolvimiento de su temperamento—es, para nosotros, á partir de su primer viaje á Italia—: la nobleza y la bondad. Si no conociésemos la historia del *Conde-Duque de Olivares*, por los retratos que de él hizo Velázquez, le tendríamos

por una persona moral é intelectual muy superior á lo que fué; aplíquese esto mismo á *Felipe IV* y al *Infante Don Fernando*; la huella de la degeneración física de estos personajes, como la de los bufones de su Corte, es patente, pero va envuelta en un aire de distinción, de nobleza y de bondad que hace que nunca nos sean repulsivos, antipáticos ú odiosos. *Don Juan de Austria* y *Pablillos de Valladolid* son un par de bribones, pero simpáticos; lo mismo ocurre con *Menipo* y *Esopo*. A *Mercurio* no le creemos capaz de la acción que va á cometer; la ferocidad de *Marte* no se ve por ningún lado, es simplemente un buen hombre. Ved el *Bobo de Coria*: su sonrisa vaga y su mirada extraviada nos revelan el estado



FIG. XLIX.—ALONSO CANO.
SAN BENITO, ABAD.
(Museo de Madrid).

de aquel cerebro; pero su idiotez se halla envuelta en tal espíritu de distinción, está visto el natural con tal cariño, que esperamos con ansia el momento en que se haga la luz en aquella dormida inteligencia; no podemos dejar de ver cariñosamente, con bondad de corazón y con lástima, aquella figura de idiota; nos interesa y la amamos más que á muchos mortales buenos é inteligentes á los ojos del mundo.

Ejecuta Velázquez el *Retrato del Papa Inocencio X* (Roma, Palacio Doria), y para ello pinta directamente del natural la cabeza de éste (Museo del Ermitaje, San Petersburgo, fig. XLVII); conserva esta obra la dureza de facciones y la vulgaridad estúpida de Panfilio Doria, pero al pintar el retrato definitivo dulcifica los rasgos fisonómicos de éste y le da un aire de distinción y una mirada más inteligente. Es de una gran enseñanza el examen comparativo de las dos obras (puede hacerse por medio de excelentes fotografías).

La elegancia de los personajes retratados por Velázquez es mas-

culina y sobria; para ello, no necesita llegar á los afeminamientos de un Van Dyck, á la ampulosidad de un Rubens, ó á la cortesana artificial de los retratistas franceses de los siglos XVII y XVIII. En esa elegancia del pintor de *Las Hilanderas* no se descubre la hermosa *pose* del retratado, antes, al contrario, la sencillez y la naturalidad reina en todos ellos. Y es porque Velázquez no se proponía dar esa nota de distinción; nacíale de su temperamento y lo hacía espontáneamente en todos sus personajes — descontad los de su primera época —; díganlo, si no, sus bufones, *Don Antonio el Inglés*: es verdaderamente majestuoso hasta su perro; ved luego el de *Las Meninas* y los de *Los Cazadores*, y hallaréis siempre los mismos rasgos, desde el perro soberbio y majestuoso de *La Familia de Felipe IV*, hasta el lebrél de figura y proporciones finas del *Retrato del Infante Don Fernando* (Museo del Prado). Se puede elevar esa observación, aún más adelante, en los caballos de sus retratos ecuestres; el de Felipe IV está corregida su silueta repetidas veces, hasta llegar á las proporciones hermosas y movimiento armonioso que recuerdan los del friso del Partenón.

Velázquez tiene tanta bondad y tanta distinción, que todo lo que es análisis en el cuerpo de sus retratados, deja de hacerlo en cuanto á su alma; pone la suya, que es muy grande y quizá la mejor de su época; aquí es en donde hay que buscar, á nuestro modo de ver, la simpatía y la atracción que sobre nosotros ejercen sus figuras. Examinad personajes tan diversos como *Felipe IV* y su hermana *Mariana de Austria*, *La Infanta María Teresa*,



FIG. L.—CLAUDIO COELLO.
LA SAGRADA FORMA.
(Monasterio del Escorial).

La Infanta Margarita, Las Hilanderas, El Infante Felipe Próspero, El Príncipe Don Baltasar Carlos (fig. 432), *El Conde-Duque de Olivares, Juan Pareja* (el esclavo de Velázquez), *Francisco II Duque de Módena, Juan Mateos, Alonso Cano* (?), *Don Diego del Corral, Justino de Nassau y Spinola*, la serie de *Hombres de placer*, etc., etc., y en todos ellos, á pesar de su condición social y moral tan distinta, se verán los mismos rasgos.

Si en el Greco hemos visto la más alta expresión del misticismo nacional, y en Velázquez el naturalismo de nuestra raza, en Murillo (Sevilla, 1618-1682) vemos la expresión de la religiosidad de nuestro pueblo en su tiempo, y de los tipos picarescos tan admirablemente descritos

en nuestra literatura. Murillo, por largo tiempo, ha sido el pintor nacional más apreciado por las gentes; es superficial, tiene el encanto externo y sencillo de las cosas y los seres; su técnica—con ser admirable en muchos casos—es fácilmente apreciada por el vulgo. Murillo pintó mucho para éste, y su fama de pintor religioso



FIG. LI.—PEREDA.—LA VIDA ES SUEÑO.

(Academia de San Fernando, Madrid).

no está en el hondo pensar y sentir místico, sino en la religión superficial, agradable y mundana que trajo el jesuitismo.

Se ha considerado á Murillo como pintor idealista, en contraposición al naturalismo de Velázquez; no es cierto: nada tiene el autor del *Sueño del Patricio* de idealista; cuando se propone crear tipos ideales, nos los da sin consistencia material y sin vida. Su fuerte está del lado naturalista; entre su soberbio cuadro de *Santa Isabel curando á los tiñosos* (fig. 436), y sus medios puntos (*Sueños del Patricio romano* y *La Presentación al Papa*) y su celebrado *San Antonio*, de la Catedral de Sevilla, sin titubear preferimos hoy los primeros. Entre la serie de sus obras religiosas y la serie de tipos picarescos y del pueblo (los del cuadro de *Santa Isabel* y *Los Muchachos*, fig. 438, de Munich), hallamos más vida en éstos que en los primeros; basta comparar (fácil hacerlo en el Museo del Prado, puesto que se hallan juntos) el *San Juan*, y

San Juan y el Niño Jesús (conocidos vulgarmente por *Los Niños de la Concha*), con los dos muchachos tiñosos del cuadro de *Santa Isabel de Hungría*, para convencernos inmediatamente de esto. Lo que sucede en muchos de los cuadros religiosos de Murillo (*La Sagrada Familia del Pajarito*, por ejemplo), y la casi totalidad de la pintura española, es que nos cautivan por su ingenuidad y la honradez de corazón con que está visto y expresado el asunto místico. Pensad en las tablas religiosas medioevales, con su candor, su sinceridad, la visión ingenua de la vida, á veces con detalles vulgares, y mentalmente



FIG. LII.—CARREÑO.
RETRATO EN BUSTO DE CARLOS II.
(Museo de Madrid).



FIG. LIII.—CARREÑO.
RETRATO DE CARLOS II.
(Museo de Berlín).

suponedlas convertidas en cuadros pintados por maestros del siglo XVII, y tendréis explicado el carácter de nuestra pintura religiosa de buena cepa, la de aquellos maestros de las postrimerías del siglo XVI y todo el XVII, ya sean de primera ó segunda fila; al lado de esas obras encontraréis aquellas otras—mucho menores en número—insinceras, banales, mundanas y hechas para halagar la religiosidad jesuítica del pueblo español.

Como técnico fué Murillo muy inferior á Velázquez y á Ribera (figura XLVIII), si bien superior á Zurbarán y Alonso Cano (fig. XLIX). Dibujaba y construía sus figuras medianamente; en cambio, fué un colorista de primer orden (1).

Cierran la serie de maestros del siglo XVII Claudio Coello, Pereda, Carreño, Valdés Leal y Espinosa.

Discípulo de Francisco Ricci el primero, su obra maestra es *La Sagra-*

(1) Para Ribera, Alonso Cano y Zurbarán, véase la lección vigésimo-primerá.

da Forma, del Escorial (fig. L), última obra importante de la pintura española en su apogeo.

Antonio Pereda (Valladolid, 1599-1669), estudió á los flamencos y venecianos, tomando de éstos bastantes recursos de color,



FIG. LIV.—VALDÉS LEAL.—«FINIS GLORIE MUNDI».
Capilla de la Caridad (Sevilla).

y de los primeros su factura detallista, verídico en cada cosa, admirable de calidades (*La vida es sueño*, en la Academia de San Fernando, Madrid, fig. LI).

Carreño de Miranda (Avila, 1614; Madrid, 1685), pintor de Cámara de Carlos II, retratista admirable (figs. LII y LIII), el mejor en su tiempo después de Velázquez.

Valdés Leal (Córdoba, 1620; Sevilla, 1685), influenciado por Murillo; sus dos cuadros, *Alegorías de la muerte* (Hospital de la Caridad, en Sevilla, fig. LIV, *Finis Gloriæ Mundi*), están pintados con un realismo brutal, que sus coloraciones cálidas y hermosas quitan no poco la sensación que nos producirían á existir una mejor concordancia entre el asunto y sus detalles realistas y la coloración de esas obras. Sus cuadros religiosos unas veces participan de ese realismo violento (tal vez más que se ve en Ribera), tan pronto tienen las delicadezas de Murillo, su rival (figuras LV y LVI).

Jerónimo Jacinto Espinosa (1600-1680), discípulo de Francisco Ribalta y compañero de Ribera en el taller de aquél, fué un pin-

tor que continuó la tradición naturalista de su maestro; excelente dibujante y colorista enérgico y rico, sus cuadros son de una importancia grande en nuestra pintura; su obra maestra, *La Comunión de la Magdalena* (Museo de Valencia), puede colocarse al lado de las obras de los grandes maestros de su tiempo.

La decadencia. — El influjo francés é italiano. — Constituida España, desarrollada su potente vitalidad y formado su arte del siglo XVI al XVII, tuvo su lenguaje para hablar elocuentemente al mundo. Entonces es cuando adquirió su personalidad completa.

Antes, su pueblo no estaba constituido; vinieron sus hazañas, fabulosas primero en el propio solar, luego en Europa y América. En la gran época que transcurre del siglo XVI al XVII, su lengua, del todo expedita, y perfecto su lenguaje, pudo dar manifestación



FIG. LV.—VALDÉS LEAL.
LA CONCEPCIÓN.
(Museo de Sevilla).



FIG. LVI.—VALDÉS LEAL.
LA ASCENSIÓN DE LA VIRGEN.
(Galería Nacional de Londres).

plena é inmortal de su sér. Nada nos queda de nuestras conquistas en el viejo y en el nuevo continente; nuestro poderío político ha desaparecido también. De aquellas grandes epopeyas que templaron y desenvolvieron el alma nacional, guardamos nuestro arte maravilloso como tesoro imperecedero; forma la historia verídica de una gran edad del pueblo español. Durante los tiempos antiguos y medioevales, en germen nuestra personalidad técnica y disgregados sus elemen-

tos, dispersas nuestras fuerzas materiales, formándonos á expensas de pueblos extranjeros, el alma nacional no pudo hablar aún su propio lenguaje, y tuvimos que valernos del ajeno. Nuestro arte fué entonces un producto de aportación, pero nacionalizado. Al



FIG. LVII. — GOYA.

FUSILAMIENTOS EN LA MONTAÑA DEL PRÍNCIPE PÍO

(ESCENAS DEL 3 DE MAYO DE 1808).

(Museo de Madrid).

llegar los tiempos modernos se termina la elaboración de nuestra nacionalidad, y el frondoso árbol de la vida práctica da sus frutos. Encontramos entonces el arte apropiado para expresarnos, y no fué en la arquitectura y en la escultura donde expresamos mejor nuestro especial modo de ser, sino en la literatura y en la pintura.

Al finalizar el siglo XVII habíamos agotado la expresión de aquella vida elaborada en tan largo curso de tiempo; nuestro lenguaje artístico iba enmudeciendo. Vino la Casa de Borbón y pretendió continuar el esplendor artístico de los Austria, y echó mano para ello de elementos extranjeros; repitióse el caso de los primeros monarcas de la Casa antecesora, especialmente de Felipe II; sólo que mientras éste no vió que nuestro arte se formaba rápidamente, y lo que faltaba era fomentar ese crecimiento, los primeros Borbones supieron que, si no venían corrientes y elementos artísticos de fuera, España no tendría arte, y ellos pretendían tener, cuando menos, un remedo de aquel arte cortesano, frío y acadé-

mico del tiempo del gran Luis, y pensaron que esto, y el tener un arte nacional, puede conseguirse como quien trae géneros comerciales por importación.

Vienen entonces á España Lucas Giordano, Amiconi, Corrado, Giaquinto, Tiepolo, Proccacini, Ranc, Hovasse, Roberto Michel, Renato Fremin... y como dictador de todos ellos, Antonio Rafael Mengs. Ninguno de estos nombres, el último inclusive, y sin exceptuar á los Tiepolo, valía más allá de una medianía decadente y pésimamente educada: nada podía esperar de ellos el arte. Nosotros llegamos á tener artistas españoles por su cuna, pero extranjeros y malos por su producción: Maella y Francisco Bayeu son los más salientes; ambos fueron pintores de Cámara y académicos. El arte se hizo erudito, superficial y académico; acabó la sinceridad y vino el reinado del manierismo y de la receta. En nuestra pobre literatura artística hay un librito que refleja con bastante fidelidad aquel arte: es el *Arte de la Pintura*, de Mayans y Siscar, conjunto de erudición barata, de recetas culinarias de pintura y de candi deces que mueven á risa. Perdióse la tradición del siglo xvii y el amor al natural. Nadie pensaba en expresar sus propios sentimientos; se vivía de lo ajeno; la Historia Sagrada y la Mitología eran las grandes y únicas fuentes á que acudieron aquellos buenos profesionales del arte. No se daban cuenta de que en España, como en el resto de Europa, iba elaborándose una nueva vida, y que el arte, como decía Goethe, sólo tiene realidad cuando abrimos de par en par las puertas del corazón, para que en él penetren todas las ideas y sentimientos del tiempo en que vivimos.

La obra redentora realizóla Goya.

Goya.—Nació éste en Fuente de Todos (Aragón) en 1746; estudió con Luján en Zaragoza, discípulo aquél de los manieristas italianos; estuvo en Madrid; fué más tarde á Roma; hacia 1773 hallábase en Parma, disputando inútilmente premios académicos. En 1775 regresa á Madrid y contrae matrimonio con una hermana de Bayeu. El predicamento de éste en la Corte hubo de influir para alcanzar trabajo en ella. Mengs atendía entonces con predilección al desarrollo de la Fábrica Nacional de Tapices de Santa Bárbara, y encarga á Goya cartones originales para ella. Llegó á ser Goya pintor de Cámara de Carlos IV; Fernando VII le estimó



FIG. LVIII.—V. LÓPEZ.

RETRATO DE GOYA.

(Museo del Prado).

y confirió igual cargo, sin preocuparse del espíritu revolucionario que entrañaba el arte de aquel aragonés genial; fué éste agasajado y mimado por la Corte, vivió en trato continuo con ella y con el pueblo más bajo. En 1822 se trasladó á Francia, muriendo en Burdeos en 1828.

¿Cómo se formó el temperamento de Goya? ¿Cómo fué éste? Complejo y extraño en demasía. Fácil relativamente es seguirle en el largo y variadísimo proceso de su técnica, difícil en el de su ideal.

Como técnico, Goya retrocede al siglo xvii, recoge la rica herencia de Velázquez, para desenvolverla á partir de aquel estado en que la dejó éste. Retrocede aún más, y va hasta el Greco y asciendo hasta los venecianos. Hay muchos detalles en la técnica de Goya que son puramente de los grandes maestros del Adriático, del pintor del *Entierro del Conde de Orgaz*, y mucho más, de Velázquez. Establece Goya la continuidad de nuestro arte pictórico, pero no paró aquí en la formación de aquél. Recoge de su tiempo, y aun del pasado, cuanto conviene á su temperamento; no desperdicia elemento técnico ninguno, elaborado hasta él, para hacer su arte tan expresivo como pedíale su complejo ideal. Así vemos elementos originarios en los grandes retratistas franceses, en Watteau y Claudio Lorena (recuérdese la luz que baña muchos de los asuntos de sus cartones para la Real Fábrica de Tapices), en Hogarth y los retratistas ingleses y en Rembrandt. Confesaba Goya que sólo tuvo por maestros á «Rembrandt, Velázquez y la Naturaleza». Quizá él, sólo se daría cuenta de éstos; nosotros, estudiando sus obras, llegamos á descubrir á los demás.

Con todo, fué Goya un espíritu original. Servíanle los recursos de aquellos artistas á la manera como Shakespeare tomaba de inteligencias ajenas los asuntos para sus obras. En el poderoso temperamento de Goya, lo extraño se convertía inmediatamente en propio.

¿Cómo se formó el ideal de Goya? Espíritu observador y analítico, vió y estudió su pueblo y su tiempo. Fué el verdadero pintor de las almas de éste y de cada personaje individual. Goya nos engaña menos en éstos que Velázquez en los suyos. Este no va de acuerdo frecuentemente con los tipos morales que nos muestra la historia de su época, Goya, sí. Para su observación no había jerarquías que le impidiesen ver el individuo moral que iba á retratar. Pinta Goya personajes reales ó aristocráticos, gentes educadas en el gran mundo, que han aprendido á disimular los menores impulsos de su alma, y, sin embargo, ésta no ha tenido secretos ante el gran observador de ella.

Fué Goya al pueblo, se saturó de sus costumbres y de su carác-

ter. En sus tapices nos expresa admirablemente aquel contento de la vida del tiempo de Carlos III y de Carlos IV; las gentes, nobles ó plebeyas, se divierten; entra quizá por primera vez, de modo tan esplendoroso en la pintura nacional, la alegría de la vida, sin ba-



FIG. LIX.—ROSALES.

PRESENTACIÓN DE DON JUAN DE AUSTRIA Á CARLOS V EN YUSTE.

rreras, espontánea y toda alma sin fingimientos de ninguna clase; son la gran serie de *cartones* de Goya un encanto de color para los ojos y una dicha para el alma. No le importa al artista falsear el natural, no se sujeta á él; no quiere esconder la riqueza pletórica de tonos, matices y colores de su paleta; quiere divertirnos y derrocha en aquellos admirables lienzos toda la seducción cromática, de telas de colores vivos ó suaves, carnaciones frescas, rosadas ó pálidas, con reflejos nacarinos; paisajes ideales como los de un cuento de hadas, y luces soñadoras; pensad en las seducciones de los venecianos y en aquellas telas sugestivas de Watteau, y ved luego los *cartones* de Goya.

Cambia la época. Viene el motín de Aranjuez, y con él comienza nuestra epopeya trágica. Como en el siglo de oro, reaparecen las dos formas del gran lenguaje nacional: la pintura, encarnada en Goya; la literatura, en D. Ramón de la Cruz; ambos nos relatan la historia verídica de su tiempo; pero la segunda es sólo del tiempo alegre. Al comenzar la tragedia, ésta enmudece, no vuelve á hablar hasta muchos años después, acompañada de los musicales acentos de la lira romántica.

Goya sigue pintando retratos, descubriéndonos en cada uno de ellos el alma del retratado. Sigue también pintando ó grabando el alma trágica y épica española, unas veces con una objetividad que horroriza (sus cuadros del Dos de mayo, *Fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío* (fig. LVII), y *Carga de los mamelucos*, muchas de sus aguas fuertes, ó con una expresión de sentimiento personal que nos crispa los nervios; nada atenúa Goya de la ex-



FIG. LX.—FORTUNY.—LA VICARÍA.

presión de ferocidad, de barbarie sanguinaria, de heroísmo, de lo extravagante, sombrío, sensual, inmoral, plebeyo hasta los lindes extremos de lo picaresco y de lo más rufián que darse puede; esta es su obra negra, satírica y cruel. Con gran acierto ha dicho la ilustre escritora Sra. Pardo Bazán que, «al revés de Dante, Goya empieza su viaje por el Paraíso y acaba por el Infierno». Comparad sus aguas fuertes, las pinturas del donativo Erlanger (Museo del Prado), con los cartones para tapicerías.

No hay que buscar en Goya la nota mística; sus cuadros religiosos, ó son pretexto para la vida anecdótica de su tiempo, ó para una sátira. Un aspecto importante tiene también la obra de Goya: la expresión más fiel y más íntima del tipo femenino español, encarnada en sus majas, y, sobre todo, en aquella bellísima desnuda. «Lo que tiene de representativo para el ideal helénico *La Venus de Milo*, puede asegurarse que lo tiene para nosotros esa mujer reclinada sobre dos almohadones y un paño, con los brazos levantados y las manos enlazadas detrás de la cabeza, entre las ondas del sombrío pelo. *La Maja* no es hermosa, según las reglas

clásicas: sus extremidades son desproporcionadas de puro menudas; la raza así las requiere, porque proceden del encierro y clausura de la mujer. Su endeble cintura es exagerada á proporción de sus caderas y seno, y sus ojos son negros y flechadores; no es una beldad, sino algo más peligroso, una bruja joven que fascina y hace sortilegios, una tentación de asceta. Diríase que *La Maja desnuda* reposa sentada aún con los unguentos fríos de que habla Cervantes en el *Coloquio de los perros*, de vuelta del sábado, donde ha practicado ritos de hechicería... «esa mujer empecatada va á ser el símbolo español; los extranjeros van á sentir la inquietud que emana de ella; el romanticismo se va á apoderar de ella; Merimée y Víctor Hugo van á sufrir su influencia más ó menos adulterada, va á penetrar en los dominios de la estética y á personificar, si no toda la psicología española, por lo menos infinidad de aspectos suyos.»

«Claro que no me refiero exclusivamente á los dos lienzos tanto tiempo escondidos y que hoy lucen en el Museo del Prado (*La Maja vestida* (fig. 440) y *La Maja desnuda*); me refiero, en general, al tipo de *La Maja* que, bajo el lápiz y el pincel (fig. 439) de Goya, reaparece como una obsesión, con su cintura quebrada, su pie airoso, sus ojos nocturnos.»

«*La Maja* más inquietante, aun bajo la ropa, entre la nube de la mantilla, es la que vemos en *Los Caprichos*, con todo su carácter de bruja moza, acompañada de la bruja vieja, halduda y barbuda, ni más ni menos que en las novelas picarescas, como *La Tía Fingida*, de Cervantes, ó en las jácaras y letrillas de Quevedo. Y siempre la gentil hechicera parece un ser dañino, casi siniestro, una virtud maléfica de tinieblas y pecado, ya guiñe el ojo tras del abanico, ya estire la media de seda sobre el finísimo tobillo y el empeine curvo, ya exhale el desdeñoso «perdone por Dios» á la mendiga, que es su propia madre; ya, cubierto el rostro con el an-



FIG. LXI. — FORTUNY. — RETRATO.

tifaz de terciopelo y el alma con la nube de misterio que la envuelve, pronuncie el sí y alargue la mano al novio ante el ara» (1).

LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX

Goya no deja continuadores, ni aun discípulos; vuelven las corrientes extranjeras, viene la pintura neo-clásica davidiana, un tanto la neo-mística, luego el romanticismo; lo que no vuelve es la sinceridad, el estudio del natural hecho de buena fe y con sencillez de corazón, y el impregnarse bien de las corrientes de vida que emanan del pueblo y de la época.

Don Vicente López es un admirable retratista y muy mediano pintor (fig. LVIII). Más adelante florecen dos artistas de gran empuje, muertos en la flor de la vida: Rosales (fig. LIX) y Fortuny (figs. LX y LXI); en las postrimerías del siglo XIX nuestra pintura se encamina hacia la senda del natural y del estudio concienzudo de éste. Poco á poco cambia nuestro ambiente artístico, y esto hace pensar en una rica floración del temperamento español en el arte pictórico.

(1) EMILIA PARDO BAZÁN, *Goya, La Lectura*, número 67, Julio de 1906.

BIBLIOGRAFÍA.—Á más de las obras consignadas en la lección vigésimoprimerá, deben consultarse las siguientes: VICENTE LAMPÉREZ, obras y lecciones citadas en el apéndice segundo; *Monumentos arquitectónicos de España; Museo español de antigüedades*; LLAGUNO, obra citada en el apéndice segundo. Para la escultura: ARAUJO, *Historia de la Escultura española* (abarca sólo desde el Renacimiento); MARTÍ MONSÓ, *Estudios de Arte*; A. PONS, *Viaje por España*; ELÍAS TORMO MONZÓ, *Historia de la Escultura*; CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*; PASSAVANT Y BOUTELOU, *El Arte cristiano en España*. Para la pintura: PACHECO, *El Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*; VICENTE CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura*; PALOMINO DE VELASCO, *El Museo pictórico y la escala óptica*; CEAN BERMÚDEZ, obra citada; ZARCO DEL VALLE, *Documentos inéditos*; W. STIRLING, *Annals of the artist in Spain*; PASSAVANT Y BOUTELOU, libro citado; G. VILLAAMIL, *L'Espagne Artistique et Monumentale*; PEDRO DE MADRAZO, *Catálogo descriptivo é histórico de los cuadros del Museo del Prado* (publicado sólo el primer tomo, que contiene la escuela española); *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*; PONS, obra citada; JOSÉ MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*; CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario histórico de Cean Bermúdez*; CHARLES BLANC, *Histoire des peintres; école espagnole*; W. STIRLING Y W. BURGER, *Velazquez et ses œuvres*; CURTIS, *Velazquez and Murillo*; P. LEFORT, *Velazquez; Murillo et son école; Francisco Goya*; C. JUSTI, *Diego Velázquez y su siglo* (introducción, publicada en *La España Moderna*, número de julio de 1900); *La escuela de Leonardo de Vinci en Valencia* (publicado por la revista *El Archivo*); L. VIARDOT, *Les Musées d'Espagne*; ELÍAS TORMO Y MONZÓ, *Desarrollo de la Pintura española del siglo XVI*; *Las pinturas de Goya*; SALVADOR SAMPERE Y MIQUEL, *El Greco* (revista *Hispania*, número de enero de 1902); *Los cuatrorentistas catalanes*, Barcelona, 1905-1906, 2 volúmenes; E. BERTAUX, *Les primitifs espagnols*; serie de artículos publicados en la *Revue de l'art ancien et moderne* de 1906 á 1909; F. GUDIOL, *Catálogo del Museo arqueológico-artístico episcopal de Vich*, Vich, 1893; EMILIA PARDO BAZÁN, *Goya* (revista *La Lectura*, número de julio de 1906); M. B. COSSIO, *Historia de la Pintura española* (*Enciclopedia popular ilustrada*, de FEDERICO GILLMAN); *El Greco*, Madrid, 1906; esta obra constituye el estudio más completo y perfecto que se ha hecho sobre el pintor cretense: NARCISO SENTENACH, *La Pintura en Madrid*; HERMENEGILDO GINER DE LOS RÍOS, *Historia de las Artes industriales*; A. DE BERUETE Y MORET, *The school of Madrid*; Londres, 1909; 1 volumen.

ÍNDICE ALFABÉTICO

- Abadías, 129.
 Abraham, 135, 136.
 Abside, 111, 124.
 Abydos, 16, 20.
 Academias, 191, 330.
 Acanto, 95.
 Acrópolis de Atenas, 43
 (vista de la), 51.
 Acueducto, 92, 93.
 Adriano, 96.
 Afaia (templo de), 45.
 Afrodita de Cnido, 62;
 cabeza de Afrodita de
 la colección Lecon-
 field, 62, 63; Afrodita
 de Melos, 58, 59.
 Agache (A.), 363.
 Agoracrito, 58.
 Agrigento, 53.
 Aguila de la iglesia de
 los Santos Apósto-
 les, 96.
Aire libre (pintura
 al), 369.
 Albano (F.), 300.
 Alcamenes, 46, 58.
 Alejandría, 72, 94.
 Alejandro Magno, 71
 (retratos de), 65; (sar-
 cófago llamado de),
 76.
 Alejo Comeno, 114.
 Alemany (G.), 410.
 Alesia (vaso de), 79.
 Alexander (J. W.), 387.
 Alhambra, 116, 172, 173.
 Alma Tadema (L.), 380.
 Altamira (gruta de), 8.
 Altar de la Paz de Au-
 gusto, 94, 95.
 Altar de Pérgamo, 73.
 Altdorfer (A.), 290, 292.
 Alvarez (M.), 406.
 Allori (C.), 303, 304.
 Amazonas de Halicarna-
 so, 66; de Policle-
 to, 49.
 Amberger (C.), 293.
 Amiconi, 447.
 Amiens, 125, 127, 137.
 Ammanati, 182.
 Andino (C. de), 402.
 Andrea del Sarto, 253,
 254.
 Anfiteatro, 91, 92.
 Anfora de Canosa, 83.
 Angélico de Fiesole
 (Fray), 200, 201, 203,
 204.
 Angers, 131, 265.
 Angulema, 121.
 Anthemio, 112.
 Antinoo, 97.
 Antokolsky (M.), 387.
 Año 1000, 123.
 Apeles, 63.
 Apolo de Belvedere, 75;
 de Fidias (?), 58; de
 la antigua colección
 Pourtalés, 75; de Tar-
 ragona, 104; de Se-
 villa, 107; tipo viril
 arcáico, 44.
 Aponte (P. de), 411.
 Apoxiomeno, 64, 65.
 Aquemenide, 28.
 Aquisgrán, 113.
 Arabe, 116, 170, 175.
 Arabescos, 116.
 Arbotantes, 125.
 Arco de triunfo, 92, 94,
 95; en las basílicas,
 111; de herradura, 144.
 Arco de la Estrella, 192.
 Archipiélago (civiliza-
 ción primitiva del),
 17, 32.
 Arenas (véase *Anfitea-
 tros*).
 Aretusa, 87.
 Arfe (J. de), 403.
 Armaduras, 217.
 Arnolfo del Cambio, 182.
 Arquerros, 42.
 Arqueros de Susa, 29.
 Arquitecto de la Regla,
 24, 25.
 Arquitectura romana en
 España, 105; de la
 Reconquista españo-
 la, 147; en Galicia,
 148; en Cataluña, 149;
 románica española,
 151, 152; de ladrillo,
 152; románica catala-
 na, 152; románica ci-
 vil y militar, 154; gó-
 tica española, 162,
 167; mahometana es-
 pañola, 172, 173; mu-
 déjar, 176, 178.
 Artemisa de Casia, 65,
 66.
 Artemisa de Delos, 40,
 41; del Partenón (co-
 lección Laborde), 57,
 58; de Praxíteles, 62.
 Arras, 128.
 Asiria, 26.
 Atalo (ex-voto de), 73.
 Atenea Lemnia, 57; Par-
 tenos, 51, 56; Parte-
 nos de Sigüenza, 107;
 de Pérgamo, 73, 74;
 Promacos, 57.
 Athos, 115.
 Aticismo, 69, 70.
 Augusto (retrato de), 94,
 95; (triunfo de), 86.
 Auriga de Delfos, 50.
 Autun, 134.
 Auvernia, 130.
 Aviñón, 277.
 Ayuntamiento de Sevi-
 lla, 393.

- Babilonia, 27.
 Babilonio, 24.
 Badia de Florencia, 207.
 Bail (J.), 374.
 Bajo relieves funerarios áticos, 68, 70; históricos romanos, 94, 97.
 Balbeck, 93, 94.
 Baldovinetti (A.), 216.
 Baldung Grien (Hans), 294, 295.
 Ballu (T.), 194.
 Bamberg, 121, 125.
 Bandol (J.), 265.
 Barbizon (escuela de), 365, 366.
 Bartholdi (F. A.), 381.
 Bartholomé (A.), 381, 384.
 Bartolomé (Maestro), 167.
 Bartolomeo (Fray), 252, 253.
 Barye (A. L.), 378, 381.
 Barrias (L. E.), 381, 383.
 Barroco (estilo), 185.
 Basaiti (M.), 222.
 Basílica, 110; de Constantino, 91, 93; de Rávena, 111.
 Bassano (J.), 231.
 Bastien-Lepage (J.), 369.
 Batalla de Issus (mosaico), 80.
 Baudry (P.), 371, 372, 374.
 Bautisterio de Florencia, 209; de Pisa, 199.
 Bayeu (F.), 447.
 Beauneveu, 140.
 Becerra (G.), 400, 401.
 Beltraffio (G. A.), 235, 240.
 Bellini (Gentile), 218, 221; (Juan), 221, 223.
 Benedetto de Majano, 182.
 Benevento (arco de), 93; (cabeza de), 59.
 Benjamín Constant (J. J.), 374.
 Berlín, 195.
 Bermejo (B.), 411.
 Bernay (vasos de), 79.
 Bernini, 185, 301, 303, 304.
 Berruguete (Alonso), 400; (Pedro), 414.
 Berry (Duque de), 265.
 Besnard (P. A.), 370.
 Bevilacqua (Palacio), 186.
 Bianchi (F.), 262.
 Biblioteca de San Marcos de Venecia, 183, 184; Nacional de París, 193; de Santa Genoveva en París, 193.
 Bilbao (G.), 310.
 Bizantino (arte), 94, 98.
 Blois (castillo de), 186, 188.
 Boccador (Domingo de Cortona, llamado el), 186.
 Bodas Aldobrandinas, 79, 80.
 Boecklin (A.), 376.
 Boldini (J.), 377.
 Bolonesa (escuela), 300, 302.
 Bolonia (Juan), 261, 262.
 Bonheur (Rosa), 366.
 Bonington (R. Parkes), 365.
 Bonnat (León), 372, 374.
 Borgognone (A.), 239, 240.
 Borgoña, 265.
 Borgoña (J. de), 414.
 Bort, 395.
 Boscoreale (vasos de), 79.
 Bosch (Jerónimo), 276.
 Botticelli (Sandro Filipepi, llamado el), 204, 206.
 Boucher (F.), 342, 344.
 Bouguereau (W. A.), 362, 363, 367.
 Boule (A. C.), 338.
 Bourges, 127, 128, 265.
 Bouts (Thierry), 271, 272.
 Bóvedas asirias, 28; romanas, 92, 93; bizantinas, 111; románicas, 122; góticas, 125.
 Bramante (D.), 184.
 Brancacci (Capilla de los), 205.
 Branquidas, 41, 42.
 Brascassat (J. R.), 366.
 Brescia, 231.
 Bretón (J.), 367.
 Breughel el Viejo (P.), 276.
 Briaxis, 66.
 Brigos, 83.
 Broederlam (Melchor), 266.
 Bronce (edad del), 12.
 Bronces españoles, 104.
 Bronzino (A.), 255.
 Brouwer (A.), 314.
 Brozik (W.), 387.
 Brunelleschi, 182.
 Bruselas, 122, 195, 196.
 Bruyn (B.), 295.
 Búdico (arte), 77.
 Buen Pastor, 109, 143.
 Bullant (J.), 188.
 Burckmair (H.), 289.
 Burdeos, 137, 138.
 Burgos (Catedral de), 165.
 Burne-Jones, 196, 375, 377.
 Butin (U.), 371.
 Caballeros del Partenón, 55.
 Cabanel (A.), 362, 363.
 Cacerías asirias, 27.
 Caffieri (F.), 338.
 Cain (A.), 381.
 Cairo (El), 115.
 Caldea, 24.
 Calicrates, 51.
 Califato (arte del), 172, 173.
 Calvaert (D.), 299.
 Callot (J.), 328, 329.
 Camafeos, 86.
 Campanile de Florencia, 182.
Campo Santo de Pisa, 202, 203.
 Canaletto (Antonio Canale, llamado el), 230.
 Cancillería (Palacio de la), 180.
 Cano (Alonso), 307, 406, 443.
 Canon de Policeto, 48; de Lisipo, 64, 65.
 Canova (A.), 215, 349; 351, 380.
 Canterbury, 127, 128.

- Capilla de los Reyes Católicos en Granada, 167.
- Capilla Sixtina en el Vaticano, 256, 257, 259, 260.
- Capitel de las Vendimias en Reims, 135.
- Caravaggio (M. A. Ameghri, llamado el), 300, 302.
- Carducci (B.), 415.
- Carducho (V.), 417.
- Carés, 42.
- Cariátides de Atenas, 53, 55; de Delfos, 42.
- Carmine* en Florencia, 205.
- Carmona (L. S.), 406.
- Carnac, 11.
- Caronte, 90.
- Carpaccio (V.), 224.
- Carpeaux (J. B.), 381, 382.
- Cartuja de Pavía, 183.
- Carraccii (Aníbal, Agustín y Luis), 297, 300.
- Carreño de Miranda (J.), 443, 444.
- Carrière (E.), 370.
- Casas de la Ciudad, 129; de Arras, 128; de París, 186.
- Castagno (A. del), 202, 205.
- Castel del Monte, 130.
- Castillo (J. del), 418.
- Castros, 103.
- Catacumbas, 97, 108.
- Caxés (P.), 415.
- Cazin (J.), 367.
- Cefisodoto, 60, 61.
- Celtas, 101.
- Cella*, 52.
- Cellini (B.), 261.
- Centauros, 45, 46, 76, 77, 104.
- Cerámica prehistórica española, 103.
- Cerámico, 70.
- Certosa* de Pavía (véase *Cartuja*).
- Cerro de los Santos (esculturas del), 103, 105.
- Céspedes (P. de), 417.
- Cézanne (O.), 369.
- Cilindros, 24, 27.
- Cima da Conegliano, 223, 224.
- Cimabué, 200.
- Cister (frailes del), 127.
- Citanias, 103.
- Clapós, 170.
- Claudio Lorena, 331, 333.
- Claustros románicos españoles, 153.
- Cleve (véase *Joos*).
- Clodion (C.), 349, 351.
- Clouet (F. y J.), 278.
- Cluny (Hotel de), 123, 129; (frailes de), 124.
- Cnosos (Creta), 34, 35.
- Coello (Claudio), 443.
- Cœur (Palacio de Jacques), 129.
- Cogniet (L.), 364.
- Coliseo, 91, 92.
- Colombe (M.), 279.
- Colonia, 126, 128, 284, 285.
- Colonia (J. de), 165, 170.
- Columnas micenianas, 38; griegas, 53.
- Columna Trajana, 95, 193; Vendôme, 193.
- Columnata de San Pedro, 184; del Louvre, 188.
- Colleoni en Venecia, 210, 213.
- Conegliano (véase *Cima*).
- Constable (J.), 365, 368, 369.
- Contrafuertes, 125.
- Conversazione*, 221.
- Copto (arte), 115.
- Corbeil, 139.
- Córdoba, 115, 173.
- Corintio (orden), 53; (vasos de), 81, 82.
- Cormon (F.), 363.
- Cornelisz (J.), 280.
- Cornelius (P.), 375.
- Coro de la Catedral de Plasencia, 171.
- Corot (C.), 366, 369.
- Cortona, 200.
- Cortona (Pedro Beretini, llamado de), 302.
- Corrado, 447.
- Correa (Fray Juan), 415.
- Corregio (Antonio Allegri, llamado el), 262, 264.
- Cosimo (P. de), 207.
- Courbet (G.), 367, 371.
- Cousin (Juan), 328.
- Coustou (G. y N.), 336, 337.
- Couture (T.), 362.
- Covarrubias (A.), 392.
- Coxcyen (M.), 416.
- Coypel (N., A. y N. N.), 342.
- Coysevox (A.), 334, 336, 339.
- Cranach (L.), 291, 294.
- Cranach el Joven, 294.
- Crane (Walter), 196.
- Credi (Lorenzo di), 207, 274.
- Crescenci (J. D.), 394.
- Cresilas, 59.
- Creta (véase *Cnosos*).
- Crimea, 78, 79.
- Criseleantina (Atenea), 56.
- Cristo de la Luz en Toledo, 172, 173.
- Cristus (P.), 220.
- Crivelli (C.), 223, 224.
- Crome (J.), 354.
- Cromlech, 11.
- Cronaca (S.), 182.
- Crucero, 124.
- Cruz (Diego de la), 170.
- Cuaternario (arte y época), 3, 8; en España, 102, 103.
- Culmbach (H. von), 289, 292.
- Cupido de Tarragona, 107.
- Cúpulas, 112 (véase *Bóvedas*).
- Cuyp (A.), 319, 320.
- Chambiges (P. D.), 186.
- Chambord, 186, 188.
- Champaña (F. de), 328.
- Champföf (Cartuja de), 266.
- Chantilly, 185.
- Chaplain (J. C.), 383.
- Chapu (H.), 379, 381.
- Chardin (S.), 344, 348.

- Charlet (N. T.), 364.
 Chartres, 124, 127, 131, 133.
 Chassieriau (T.), 371, 372.
Cheikh el Beled, 20.
 Chelles, 4.
 Chenavard (P.), 372.
 Chenonceaux, 185, 188.
 China, 30, 384.
 Chios (escuela de), 42, 44.
 Chipre, 29, 30, 32, 36.
 Churriguera, 394.
 Churrigueresco (estilo), 394, 395.
 Daini, 115.
 Dagnan-Bouveret (P. A. J.), 375.
 Dalou, (J.), 381.
 Dancart, 170.
 Daniel de Volterra, 260, 261.
 Dannecker (J. N.), 351.
 Daret (Santiago), 273.
 Darmstadt, 196.
 Daubigny (C.), 366.
 David (G.), 274, 275; (Luis), 343, 346, 347, 350, 356, 357.
 Decamps (G. A.), 365, 371.
 Decoración floral naturalista, 95, 120, 135.
 Degas (E.), 370.
 Delacroix (E.), 361, 363, 364.
 Delaroche (P.), 362, 364.
 Delaunay (E.), 363.
 Delfos, 42.
 Delmau (Luis), 410, 411.
 Delorme (F.), 189.
 Delos, 41, 42.
 Dello, 410.
 Demeter de Cnido, 67.
 Detaille (E.), 364, 368.
 Diana de Gabies (estatua llamada), 62.
 Díaz (N. V.), 366.
 Dijon (Cartuja de) (véase *Champmol*).
 Dionisios de Praxiteles, 60, 61.
 Dipylon de Atenas, 82.
 Discobolo de Miron, 47.
 Dolci (C.), 303, 305.
 Dolmen, 11, 37.
 Dolor (expresión del), 68, 72, 74, 75, 137.
 Dominiquino (Zampieri, llamado el), 298, 301.
 Donatello (Donato, llamado), 205, 210, 212.
 Dórico (orden), 53.
 Doriforo de Policleto, 48, 49, 64.
 Dorios, 36.
 Dow (Gerardo), 320.
 Dresde, 195.
 Duban (F.), 193.
 Dubois (P.), 380, 381.
 Duc (J.), 193.
 Duccio di Buoninsegna, 117, 199, 200, 201.
 Ducerceau (J. B.), 190.
 Duez (C. A.), 333.
 Dupré (A.), 383; (J.), 366.
 Durán (C.), 374.
 Durero (Alberto), 287, 288, 290, 292.
 Durham, 127.
 Duris, 83.
 Dyck (A. Van), 325, 326, 441.
 Eannadu, 25.
 Ecouen, 189.
 Edad Media helénica, 37.
 Edelfeldt (A.), 387.
 Efeso, 53.
 Egas (Maestro), 170.
 Egeo (período), 35.
 Egina (templo de), 44, 45.
 Egipto, arte primitivo, 15, 17; arte faraónico, 18, 24; relaciones con Creta y Micenas, 38, 39.
 Elche (busto de), 103, 105.
 Elgin (Tomás Bruce, lord), 55.
 Encáustica, 80.
 Engelbrechtsen (C.), 280.
 Entalles, 86.
 Erecteo, 52, 53.
 Eros y Centauro, 76.
 Eros de la escalera, pintura romana, 98.
 Escorial, 196, 394.
 Escriba egipcio, 20, 21.
 Escritura minoana, 38.
 Escuela de Bellas Artes en París, 192.
 Escultura española romana, 106, 107; visigótica, 144, 145; de la Reconquista, 149; románica, 154, 162; gótica, 168, 170; mahometana, 173, 175.
 Esfinge, 19, 23.
 España (geografía de), 100, 101.
 Espinosa (J. J.), 443, 444.
 Estalactitas, 116.
 Estela de los Buitres, 24; estelas funerarias áticas, 68, 70.
 Etruria, Etruscos, 89, 90.
 Eufronios, 83.
 Eumenes II (altar de), 73.
 Everdingen (A. Van), 315.
 Eyck (H. y J. Van), 243, 268, 269, 270, 272, 410.
 Fabriano (G. de), 218, 242, 268.
 Faestos, 35, 36.
 Falconet (E.), 347, 350.
 Falguière (A.), 381, 383.
 Fancelli (D. A.), 399.
 Fantin-Latour (H.), 363.
 Federico II, emperador, 199.
 Fenicios, 29, 101, 103.
 Fernández (A.), 414; (G.), 402, 405.
 Ferrara, 262, 264.
 Ferrari (Gaudenzio), 240.
 Fetié-Milon, 129.
 Fídias, 51, 54, 59.
 Fiesole (Mino da), 211, 213.
 Fiorenzo di Lorenzo, 251.
 Flandrin (H.), 362.
 Flaxman, 351.
 Florencia (Catedral de), 181; (Palacios de), 181; (pintura y escultura en), 201, 215, 304.
 Florentino (M.), 398.
 Fontaine (P. F. L.), 190.

- Fontainebleau, 186; escuela de, 278, 279.
 Foppa (V.), 240.
 Forment (D.), 399.
 Fortuny (M.), 452.
 Fouquet (J.), 277, 282.
 Fragonard (H.), 342, 343, 346.
 Français (F. L.), 367.
 Franceschi, (Pedro dei), llamado *P. della Francesca*, 208, 209.
 Francia (F.), 241, 244.
 Francisco (San), 201, 203, 212.
 Franco-flamenca (escuela), 141.
 François (tumba llamada de), 90.
 Frémiet (E.), 381, 383.
 Fremin (R.), 447.
 Friso, 52; de Halicarnaso, 66; del Partenón, 54, 56.
 Froment (N.), 276, 277.
 Fromentin (E.), 365.
 Frontones, 52; de Egiptia, 44, 45; de Olimpia, 45, 47; del Partenón, 54, 55.
 Führich (J.), 375.
 Gaillon, 187.
 Gainsborough (T.), 351, 352, 354.
 Galope (representación del), 7, 360.
 Galos, 72, 73.
 Gallait (L.), 375.
 Gallegos (F.), 411.
 Gardet, 381.
 Garnier (C.), 194.
 Gattemalata, 210.
 Gavrinis, 12, 13.
 Gellée (Claudio) (véase *Claudio Lorena*).
 Gemas, 33, 34, 85, 118.
 Génova (escuela de), 302.
 Gentile de Fabriano (véase *Fabiano*).
 Gérard (F.), 357.
 Gerardo de Harlem (Geertgen), 272.
 Géricault (C.), 360, 362.
 Gérôme (J.), 383, 386.
 Ghiberti (L.), 209, 210.
 Ghirlandajo (D.), 205, 207, 274.
 Giaquinto, 447.
 Gigantes de Pérgamo, 73, 74.
 Gilgamsés, 26.
 Giordano (Luca), 302, 447.
 Giorgione (Giorgio, llamado el), 221, 225.
 Giotto di Bondone, 117, 199, 202.
 Girardon (F.), 334, 336.
 Girodet-Trioson (A. L.), 357, 358.
 Gleyre (C.) 362.
 Gobelinos, 338.
 Goes (Hugo Van der), 274.
 Gómez de Mora (J.), 395.
 González (B.), 420.
 Gossaert (J.), 275, 276.
 Gótico (arte), 119, 128, 162.
 Goujon (J.), 279, 280.
 Goya (F.), 231, 308, 310, 447, 450.
 Goyen (J. Van), 319.
 Gozzoli (Benozzo), 202, 204.
 Grabado, 217, 280, 289, 291, 293, 294, 310, 318, 328.
 Greco (Theotokopoulos, llamado el), 420, 433.
 Greuze (J. B.), 344, 346, 348.
 Grien (véase *Baldung*).
 Gros (J. A.), 357, 359, 363.
 Grotescos, 180, 181.
 Grünewald (M.), 294.
 Gudea, 24, 25.
 Guercino (Barbarelli, llamado el), 299, 301, 302.
 Guérin (P.), 357.
 Guerras del Peloponeso, 60; médicas, 45.
 Guillain (S.), 334, 336.
 Guillaume (E.), 381.
 Gumiel (P.), 413.
 Hachas de piedra, 3, 4, 11.
 Halicarnaso (mausoleo de), 65, 66.
 Hals (Franz), 311, 314.
 Hamdi-Bey, 387.
 Hankar (V.), 195.
 Harlem (escuela de), 314, 315.
 Harpignies (H.), 367.
 Hasenauer (K.), 195.
 Hébert (E.), 363, 365.
 Hegeso (estela funeraria de), 68, 69.
 Heidelberg, 187, 189.
 Helenística (época), 71.
 Helst (B. Van der), 317, 318.
 Henner (J. J.), 374.
 Hera de Samos, 41.
 Herculano, 80, 91.
 Hércules asirio, 26; de Olimpia, 47; de Scopas, 63; de Cartagena, 107.
 Herkomer (H.), 380.
 Hermes de Praxiteles, en Olimpia, 60, 61.
 Herrera (F.), 306, 419, 420; (J. de), 394.
 Heteos, 29.
 Hildesheim (vasos de plata de), 79; casa gótica de), 185.
 Hipnos, 83.
 Hissarlik (Troya), 17, 33.
 Hobbema (M.), 319.
 Hogarth (W.), 350, 352.
 Holbein el Joven, 290, 293; el Viejo, 289.
 Hooch (P. de), 315, 318.
 Hoppner (J.), 353, 354.
 Hovasse (M. A.), 447.
 Houdon (J. A.), 348, 350.
 Huesos grabados, 3, 4.
 Hunt (W. H.), 377.
 Iberos, 101.
 Iconoclastas, 113.
 Ictinos, 51.
 Imaginero, 138, 139.
 Imperio (estilo), 192, 347.
 Impresionismo, 369.
 India, 30, 71, 77, 116, 118.
 Infiernos (representación de los), 83.

- Ingres (J. A. D.), 358, 362.
 Injalbert (J. A.), 381.
 Inocentes (iglesia de los) en Florencia, 206.
 Inválidos (cúpula de los), 189, 191.
 Ipsambul, 19.
Irene de Cefisodoto, 60, 61.
 Irlanda, 132, 133, 391.
 Isidoro de Mileto, 112.
 Israels (J.), 375.
 Japonés (arte), 384, 385.
Jávea (tesoro de), 103, 105.
 Jerusalén, 30.
 Jesuítas (estilo), 185, 298, 304, 323.
Joconda (la), 235, 238.
 Jones (Iñigo), 190, 191.
 Jónico (orden), 53.
 Joos Von Cleve (ó Van Cleff), 294, 295.
 Jordaens (J.), 325.
 Jordán (Esteban), 402; (Lucas) (véase *Gior-dano*).
 Jouvenet (J.), 332.
 Joyas egipcias, 23; griegas, 79.
 Juan de Brujas, 265.
 Juan de Pisa, 199, 202.
 Juanes (Juan de), 414.
 Judíos, 30.
Juicio Final, de Miguel Angel, 259, 260.
 Juni (J. de), 401.
 Justiniano, 112.
 Kharia-Djani, en Constantinopla, 115.
 Kaulbach (W. von), 375.
 Kempener (P.), 416.
 Kiew, 116.
 Klenze (L. von), 195.
 Klinger (Max), 376, 383.
 Korkonno, 11.
 Krafft (Adán), 288.
 Kulmbach (H. von), 289, 292.
 Laberinto, 34.
 Labrousse (H.), 193.
 Lacerias, 134.
 Lacoonte, 74.
 Lacustres (ciudades), 11.
 Ladrillos asirios, 27, 28; esmaltados, 27, 29; empleo del ladrillo en la arquitectura española, 152; en la francesa, 189.
 Lancret (N.), 341, 344.
 Laon, 128.
 Lapis, 45, 46, 55.
 Largillière (N. de), 333, 335.
 Lastman (P.), 316.
 La Tour (M. Quentin de), 345, 349.
 Laurens (J. P.), 363.
 Lawrence (T.), 353, 354, 377.
 Leader (B.), 380.
 Le Brun (C.), 329, 331.
 Leconfield (Afrodita), 62, 63.
 Lefuel (H. M.), 190.
 Lekytos blancos, 83.
 Lemoyne, 350.
 Le Nain, 329.
 Lenbach (F.), 376.
 Leocarés, 66, 75.
 León (Catedral de), 164, 165, 169, 170.
 León asirio, 27; heteo, 29; de Micenas, 32, 37; pasante, 175; rampante, 175; leona y sus cachorros, bajo relieve en Viena, 93.
 Leonardo de Vinci, 233, 240.
 Leoni (L. y P.), 402.
 Lescot (P.), 188, 190.
 Le Sueur (Eustaquio), 332.
 Lévy (H.), 374.
 Leyde, 280; (Lucas de), 280, 281.
 Ley de frontalidad, 22, 47, 260.
 Leys (H.), 375.
 Leznas, 10.
 Lhermitte (L. A.), 371.
 Liebermann (M.), 376.
 Limbourg (P. de), 267.
 Lippi (Filippo), 203, 205; (Filippino), 207, 208.
 Lisipo, 64, 65.
 Lochner (E.), 284, 285.
 Logias (*Loggie*) del Vaticano, 248.
 Lombardo (arte), 123, 130.
 Lombardi (A., P. y T.), 218.
 Loo (Van) (véase *Van Loo*).
 López (Vicente), 447, 452.
 Lorenzetti (A. y P.), 201.
 Lorthet (caverna de), 6.
 Loto, 23, 31.
 Lotto (Lorenzo), 226, 227.
 Louvre (Palacio del), 188, 190, 191.
 Luchador Borghèse, 64, 65.
 Luini (B.), 237, 238, 241.
 Luis XIV (estilo), 338.
 Luis XVI (estilo), 347.
 Luján, 447.
 Llanos (H. de), 414.
 Madera (construcción en), 53, 126.
 Maderna (C. S.), 185.
 Maella (M. S.), 447.
 Maestro de Flémalle, 273; de *La Muerte de la Virgen*, 295; de Moulins, 278; de San Bartolomé, 285.
 Magdalena (iglesia de la), 192.
 Magia en el arte, 8.
 Maguncia, 125.
 Mahometano español (arte), 145, 170, 175.
 Maignan (A.), 363.
Maison Carrée, en Nîmes, 90.
 Majano (B. da), 211, 214.
 Makart (H.), 374, 376.
 Malouel (J.), 267.
 Mammuth, 4.
 Manet (E.), 368.
 Mansard (J. Hardouin), 191.
 Mantegna (A.), 219, 220.
 Mantua, 219.
 Marasch, 29.
 Marco Antonio Raimondi, 261.
 Marfiles, 4, 16, 38, 114, 116, 118, 139, 140.
 Marilhat (P.), 365.
 Maris (J. H.), 375.
 Marmion (S.), 273, 274.

- Mármol griego, 40.
 Martín (E.), 369.
 Martini (S.), 201.
 Masaccio (T.), 202, 205, 268.
 Masip (V.), 414.
 Massys (Q.) (véase *Metsys*).
 Matejko (J.), 387.
 Mateos (Maestro), 160.
 Mausoleo, 65, 66; de Halicarnaso, 65, 66.
 Meer (véase *Vermeer*).
 Meissonier (J. L. E.), 364, 366, 368.
 Melcarte (templo de), 103.
 Melos (Afrodita de), 58, 59.
 Melozzo da Forli, 208.
 Memling (H.), 273, 274.
 Mena (P. de), 406.
 Mengs (R.), 343, 447.
 Menhires, 11; menhir esculpido, 12.
 Menzel (A.), 376.
 Mercadante de Bretaña, 170.
 Mercié (A.), 379, 380, 381.
 Merovingio (arte), 118, 130.
 Merson (O.), 363.
 Mesdag (H. W.), 375.
 Messina (A. de), 220.
 Metal en arquitectura, 129, 194.
 Metopas, 53; de Olimpia, 47; del Partenón, 55.
 Metsu (G.), 320.
 Metsys (Q.), 275.
 Meunier (Constantino), 382, 384.
 Mezquita, 115; de Córdoba, 173.
 Micenas, 33, 37, 103.
 Miceniano (período), 36.
 Micon, 80.
 Michel (R.), 447.
 Michelozzo (M.), 182.
 Miéris (F.), 320.
 Miguel Angel Buonarroti, 184, 185, 255, 261.
 Mignard (P.), 335.
 Milán, 127, 130.
 Millais (J. E.), 377.
 Millet (J. F.), 366, 367, 370.
 Miniaturas bizantinas, 114, 118; irlandesas, 132, 133; góticas, 141; del Renacimiento, 217; franco-flamencas, 266, 267, 273, 277, 278; inglesas, 352.
 Minoano (período), 35.
 Mirina, 85.
 Mirón, 47, 48.
 Mnemosina (?) de Lisipo, 65, 70.
Modern style, 196, 385, 386.
Moisés, de Miguel Ángel, 257; de Sluter, 266.
 Moissac, 130, 134.
 Molière, 335, 336.
 Monedas griegas, 87.
 Monet (C.), 369.
 Mont-Saint-Michel, 129.
 Montañez (J. M.), 307, 397, 403, 405.
 Montefalco, 204.
 Moore (H.), 380.
 Mora (Francisco), 395; (J. de), 406.
 Morales (L. de), 302, 306, 416.
 Moreau (G.), 371, 373.
 Moretto (Bonvicino, llamado el), 231.
 Morghen (R.), 233.
 Morienvál, 126.
 Moro (A.), 416, 419.
 Morris (W.), 196, 385.
 Mosaicos, 80, 111, 113, 115, 118.
 Moscu, 116.
 Mozárabe (arte), 146, 147.
 Mudéjar (arte), 146, 152, 175.
 Munich, 195.
 Munkacsy (M.), 387.
 Murano, 218.
 Murillo (B. Esteban), 306, 309, 442, 444.
 Muros ciclópeos, 37.
 Museo del Prado, 396.
 Nájera (A. de), 401.
 Nápoles (escuela de), 302.
 Nattier (J. M.), 345, 349.
 Navetas, 103.
 Nazarenianos, 375.
 Nazerita (arte), 173.
 Neer (Aart Van der), 319.
 Négadah, 16.
 Nerva, 97, 98.
 Neuville (A. de), 364.
 New-Grange, 13.
 Nicolás de Pisa, 199.
 Niké (templo de), 53; de Delos, 42; de Peonios, 47; de Samotracia, 67.
 Nínive, 24, 26.
 Niobé y Nióbides, 66, 67.
 Noort (A. Van), 320.
 Noyon, 127, 131.
 Nuremberg, 286, 289.
 Obraj (E.), 399.
 Ojiva, 125.
 Oleo (pintura al), 220.
 Olimpia (templo de Zeus en), 45, 46; (Hermes de), 60.
 Oliver (Isaac), 350, 352.
 Opera de París, 193.
 Opie (J.), 354.
Orantes de la Acrópolis de Atenas, 43.
 Orchardson (W.), 380.
 Ordenes griegos, 38, 53.
 Ordóñez (B.), 399.
 Orfebrería, 79, 283.
 Orfeo en las Catacumbas, 109.
 Orientalistas (pintores), 365.
 Orley (B. Van), 275.
 Ornamentación egipcia, 23; greco-romana, 95, 96; mahometana, 172.
 Orvieto, 208.
 Ostade (A. Van), 314, 315.
 Oulless (W.), 380.
 Ouwater (A. Van), 270, 272.
 Overbeck (F.), 375.
 Pacheco (F.), 417.
 Padua, 219.
 Pagano (F.), 414.

- Paisaje, 20, 72, 205, 221, 354.
- Palacio de Don Pedro el Cruel en Toledo, 176; Farnesio en Roma, 300; de Justicia en París, 193; de Justicia en Bruselas, 195; de Máquinas en París, 195; del Parlamento en Londres, 194, 195.
- Palacios florentinos, 181.
- Palma el Viejo (J.), 225, 227.
- Palmira, 94.
- Palladio (A.), 184.
- Panateneas, 55.
- Panselinos, 115.
- Panteón de París, 189; de Roma, 92.
- Pantoja de la Cruz (J.), 419, 422.
- Papiro, 23.
- París (escuela de), 266.
- Parma, 262, 263.
- Partenón, 52, 54, 57.
- Parrasios, 63, 80.
- Pater (J. B.), 344.
- Pavía, 183.
- Pedro de Cortona, 302; de Montereau, 130; de Verona, 268.
- Peitho del Partenón, 56.
- Peonios de Mendé, 46.
- Pepino de Huy, 139.
- Pequeño Palacio en París, 193.
- Percier (C.), 190.
- Pereda (A.), 443, 444.
- Pérgamo, 71, 74.
- Pericles, 51.
- Perigueux, 117.
- Perpendicular (gótico), 127, 128, 195.
- Perrault (C.), 191.
- Perréal (J.), 278.
- Perugino (P. Vannucci, llamado el), 180, 239, 240.
- Perusa, 180, 243.
- Persépolis, 28.
- Persia, 28, 29, 113, 116, 118, 120.
- Pesaro (Palacio), 186.
- Pesellino (F.), 161.
- Pesto, 53.
- Peterborough, 127.
- Petersburgo (San), 116.
- Pierrefonds, 129.
- Pigalle (J. B.), 348, 350.
- Pila bautismal de San Isidoro de León, 149.
- Pilon (G.), 279.
- Pintura de las cavernas de la edad del reno, 5; griega, 63, 80; etrusca, 89, 90; romana, 97, 99; de las Catacumbas, 109; al óleo, 369; visigótica española, 407.
- Pinturicchio (B. Betti, llamado el), 241, 244, 250.
- Piombo (S. del), 226, 228, 261.
- Pirámides de Gizeh, 19; escalonadas, 28.
- Piranesi (J. B.), 347.
- Pisa, 122, 199.
- Pisano (V., llamado *el Pisanello*), 242, 243, 268.
- Pissarro (C.), 369.
- Pistoia, 207.
- Pitti (Palacio), 182.
- Plateresco (estilo), 393, 398.
- Pointelin (A. E.), 367.
- Poitiers, 133.
- Policleto, 48, 49.
- Policromía, 43, 383.
- Polignoto, 63, 80.
- Pollaiuolo (A. y P.), 204, 206.
- Pompeya, 79, 80, 81, 91, 346.
- Pont du Gard* (acueducto llamado), 92.
- Pontormo (J. Carucci, llamado el), 255.
- Pöppelmann (M. D.), 195.
- Porcelana, 217, 390.
- Portavasos (Cnosos), 35.
- Pórticos y portadas románicos españoles, 153, 154.
- Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela, 160, 162.
- Portugal, 197.
- Potter (P.), 319.
- Poussin (N.), 331.
- Pozo de Moisés, 266.
- Pradier (J.), 215.
- Praga (escuela de), 284.
- Praxíteles, 60, 63.
- Prehistórico español (arte), 102, 103.
- Pre-rafaelistas ingleses, 377.
- Priena, 53.
- Priour (B.), 279.
- Primaticcio (F.), 279.
- Proccacini, 447.
- Propíleos de Atenas, 55.
- Prudhon (P.), 357, 359.
- Ptolomeo Filadelfio, 86, 87.
- Puerta de los Leones en Micenas, 37.
- Puget (P.), 337, 338.
- Puntillismo, 370, 379.
- Puñales de Micenas, 32, 33.
- Puvis de Chavannes (P.), 372, 373.
- Quercia (J. della); 211, 214, 257.
- Querubín, 30.
- Raeburn (G.), 353, 354.
- Rafael Sanzio, 184, 242 á 251.
- Raffet (A. M.), 364, 365.
- Rallis (T. J.), 387.
- Ranc (J.), 447.
- Rauch (C. D.), 378, 381.
- Rávena, 111.
- Realismo italiano, 89, 99; español, 397, 403, 404.
- Reconquista española (arte de la), 147.
- Regnault (E.), 370, 374.
- Reims, 124, 127, 135, 138.
- Relicario de la campana de San Patricio, 391.
- Relicario de Santa Ursula, 274.
- Rembrandt Van Ryn (Harmenszoon), 313 á 318.
- Renacimiento, 179, 191, 198, 200.

- Renato (el rey), 277.
 Reni (Guido), 298, 299, 301, 302.
 Reno (edad del), 4.
 Renoir (A.), 369.
 Retablo del Cordero, 269.
 Retratos saitas, 21; griegos, 65, 66, 72; grecoegipcios, 80; etruscos, 90; romanos, 96, 98; góticos, 139; flamencos, 271; franceses, 279, 334, 335, 349; ingleses, 354; españoles, 417, 419.
 Reynolds (J.), 351, 354.
 Riaño (Diego), 393.
 Ribalta (F.), 417, 418.
 Ribera (J. de), 302, 305, 306, 443, 444.
 Ribot (T.), 306.
 Ricard (G.), 374.
 Riccardi (Palacio), 179, 182, 201.
 Ricci (F.), 443.
 Rietschel (E.), 381.
 Rigaud (J.), 332, 333, 335.
 Rincón (A. del), 413.
 Ringleras de Carnac, II.
 Rivera (P.), 395.
 Rjepin (E.), 387.
 Robbia (Lucas, Andrea y Juan), 211, 215, 216.
 Rocalla, rococo, 192, 344.
 Rodin (A.), 382, 385.
 Rodrigo (Maestro), 170, 171.
 Rodríguez (Ventura), 395.
 Roelas (J. de las), 418, 419.
 Roldán (Pedro y Luisa), 404, 406.
 Roll (A. P.) 371.
 Románico (arte), 119; en España, 150.
 Romano (J.), 247, 249.
 Romanticismo, 362.
 Romney (G.), 353, 354.
 Rosa (Salvator), 304.
 Rosales, 452.
 Rossellino (A.), 211, 214.
 Rossetti (Dante Gabriel), 377.
 Rosso (J. B.), 279.
 Roty (O.), 87, 382.
 Rousseau (T.), 366.
 Roybet (F.), 374.
 Rubens (Pedro Pablo), 320, 325, 441.
 Rude (F.), 378, 380.
 Ruisdael (J. Van), 312, 315.
 Rusia, 116.
 Ruskin (J.), 196, 378, 379, 385.
 Rústico (aparejo), 182.
 Sagrera, 170.
 Saint-Acheul, 4.
 Saint-Denis, 127, 131, 133.
 Saint-Etienne-du-Mont, en París, 188.
 Saint-Front, en Périgueux, 117.
 Saint-Gaudens (A.), 387.
 Saint-Germain-des-Prés, 125.
 Saint-Germain-en-Laye, 186, 188.
 Saint-Marceaux (Ch.-René de), 381.
 Saint-Sernin (Aveyron), 12.
 Saita (arte), 21.
 Salcillo (F.), 405, 406.
 Samos, 41.
 Samotracia, 67.
 San Apolinar en Rávena, 111, 112.
 San Eustaquio en París, 188.
 San Gimignano, 204.
 San Leocadio (P. de), 414.
 San Marcos en Venecia, 117.
 San Miguel de Linio, 148.
 San Pablo en Londres, 190.
 San Pablo Extramuros, 110, 111.
 San Pedro en Roma, 93, 183, 184.
 San Sulpicio en París, 191.
 Sánchez de Castro (J.), 411.
 Sánchez Coello (A.), 419, 421.
 Sansovino (A. y J.), 184, 211.
 Santa Capilla en París, 126, 127.
 Santa María la Nueva en Florencia, 207.
 Santa María en Naranco, 149.
 Santa Sofía en Constantinopla, 112, 114.
 Santi (G.), 244, 251.
 San Vital en Rávena, 111.
 Sarcófago llamado de Alejandro, 76; sarcófagos cristianos, 109, 110; sarcófagos romanos españoles, 107; sarcófagos cristianos españoles, 143.
 Sargent (J.), 377, 387.
 Sasanidas, 96, 113.
 Sassoferato (G. B. Salvi, llamado el), 303, 304.
 Scopas, 63, 67.
 Scorel (J. Van), 280.
 Scheffer (Ary), 362.
 Schinkel (K. F.), 195.
 Schliemann (H.), 33.
 Schlüter (A.), 195.
 Schnorr von Garolsfeld (J.), 375.
 Schongauer (M.), 286, 289, 411.
 Schwind (M. von), 375.
 Secesionista (escuela), 196.
 Segantini (G.), 377.
 Segovia (J. de), 413.
 Selinunte, 53.
 Sellos (véase *Gemas*).
 Semper (G.), 195.
 Sepulcros góticos españoles, 169.
 Serow (V.), 387.
 Servandoni (J. N.), 191.
 Sesto (C. da), 237, 240.
 Settignano (Desiderio da), 211, 213.

- Sevilla (escuela de), 306, 307.
 Sforza (estatua de), 236.
Sfumato, 63, 238.
 Siberia, 30.
 Sidon (sarcófago de), 76, 77.
 Siena (escuela de), 200, 201.
 Signorelli (Luca), 208, 210, 211.
 Sileno de Praxiteles, 61, 62.
 Siloé (Gil de), 170.
 Simetría, 2, 46.
 Siracusa (monedas de), 87.
 Siria, 94, 96, 118, 123, 127.
 Sirpurla (Tello), 24.
 Sisley (A.), 369.
 Sluter (Claux), 266, 268.
 Sodoma (Bazzi, llamado el), 237, 238, 241.
 Solario (A.), 235, 240.
 Sonrisa en el arte, 42, 43, 137.
 Soufflot (G.), 191.
 Spira, 125.
 Squarcione (F.), 219.
Stanze del Vaticano, 248.
 Starnina (G.), 410.
 Steen (J.), 320.
 Steinlen (H.), 371.
 Stonehenge (cerca de Salisbury), 14, 15.
 Stoss (Veit), 285, 288.
 Strasburgo, 125, 127.
 Strozzi (Palacio), 183.
 Suabia (escuela de), 289.
 Suecia (edad del bronce en), 14.
 Susa, 28, 29.
 Syrlin de Ulm (J.), 288.
 Tablas de Sarriá, 412; de Vich, 408.
 Talayots, 103.
 Tanagra, 85, 383.
 Tanatos, 83.
 Tapiz, tapicerías, 113, 118, 217, 265.
 Tatti (J.), 184.
 Tatuajes, 2, 4, 16.
 Teatro romano de Sagunto, 105.
 Tegea, 63.
 Tello, 24.
 Templo caldeo, 28; egipcio, 18, 19; griego, 45, 46, 51.
 Teniers (D.), 326.
 Teodora, 111.
 Ter Borch (G., llamado Terbourg), 320.
 Teseion, 59.
 Tesoro de los Cnidios, 42, 50.
 Thaulow (F.), 387.
 Thorwaldsen (B.), 351, 380, 387.
 Tiepolo (J. B.), 230, 231, 447.
 Tierras cocidas griegas, 84, 85.
 Timoteo, 66.
 Tintoretto (Robusti, llamado el), 228, 229, 231.
 Tirinto, 33.
 Tito (arco de), 92, 94, 95.
 Tizian (el), 225, 227.
 Tocqué (L.), 350.
 Toledo (Catedral de), 164, 166, 169, 170.
 Toledo (J. D. de), 394.
 Tomé (N.), 394, 395.
 Tommaso de Módena, 284.
 Toro alado asirio, 26; de Vafio, 34.
 Torrigiano (P.), 399.
 Torre de Babel, 28; Eiffel, 195; inclinada de Zaragoza, 177; del Gallo en Salamanca, 152.
 Torreones, 129.
 Trezzo (Jácome), 402.
 Triglifos, 52.
 Trilitos de Stonehenge, 15.
 Trinqueau (P.), 188.
 Troubetzkoï (príncipe Pablo), 387.
 Troya, 17, 33.
 Troyon (C.), 366.
 Tudor (estilo), 191.
 Tullerías, 189.
 Tumba lidia (sarcófago llamado), 90.
 Tumbas egipcias, 19, 23; etruscas, 89, 90; góti-

- cas, 139, 169; del Renacimiento, 211, 217; de Julio II y de los Médicis, por Miguel Angel, 259; de los duques de Borgoña y de Felipe Pot, 267, 268.
 Túlulo de Gavrinis, 12, 13.
 Turner (W.), 375, 377.
 Ucello (P.), 205.
 Uhde (F. von), 376.
 Umbría (escuela de); 242, 243.
 Urbino, 181, 184.
 Vaenius (Otto), 320.
 Vafio, 34.
 Valdés Leal, 443, 444.
 Valores táctiles, 214, 359.
 Vallfogona, 170.
 Vargas (L. de), 415.
 Vasos de plata, 79; pintados egipcios, 16; griegos, 80, 84; micenianos, 33.
 Vaticano (véase *Logias, Stanze*).
 Velázquez (D. de Silva), 304, 309, 433, 444.
 Vendramin (Palacio), 182.
 Venecia, 117, 182, 184, 186.
 Venus (véase *Afrodita*).
 Verestchaguin (W.), 387.
 Vergara el Viejo, 402.
 Vermeer de Delft (Juan Van der Meer, ó), 319.
 Vermeyen (J. C.), 415.
 Vernet (Horacio), 364; (José), 354.
 Verona, 231, 242.
 Veronés (Pablo Caliari, llamado el), 229, 230.
 Verrocchio (Andrea del), 203, 205, 210, 213.
 Versailles, 191.
 Vicente de Beauvais, 136.
 Vicenza, 184, 231.
 Victoria de Samotracia, 67.
 Vidrieras, 141.

- | | | |
|---|---|---|
| <p>Vidriería, 30, 88, 132.
 Vien (L.), 347.
 Viena, 194, 196.
 Vignani (F. de), 399, 400.
 Vigée Le Brun (C. L.), 345, 350.
 Villanueva, 395.
 Vinci (véase <i>Leonardo</i>).
 Viollet-le-Duc (E.), 193, 196.
 Virgen Blanca en la Catedral de León, 170.
 Vírgenes góticas, 136, 137, 139, 140; de Leonardo, 239; de Rafael, 246, 248.
 Visconti (Luis), 190.
 Vischer (P.), 286, 289.
 Visigótico (arte), 143, 145.</p> | <p>Viti (T.), 240, 244.
 Vivarini (Alvise), 218.
 Vouet (Simón), 329.
 Vulci, 90.
 Wagner (Otto), 196.
 Warin (J. y F.), 383.
 Watteau (A.), 340, 343.
 Watts (G.), 377, 378.
 Wauters (E.), 375.
 Westminster, 128, 189.
 Weyden (Rogerio Vander), 243, 271, 273, 277.
 Whistler (J.), 378, 379, 387.
 White-Hall, 190, 191.
 Wilhelm (Maestro), 284.
 Winkelmann (J. J.), 346.
 Wohlgenuth (M.), 289.</p> | <p>Worms, 125.
 Wouwerman (F.), 316.
 Wren (C.), 191.
 <i>Xoanas</i>, 41.
 Yáñez de la Almedina (H.), 414.
 Zamora (S. de), 414.
 Zampieri (véase <i>Dominiquino</i>).
 Zeitblom (B.), 289.
 Zeus de Fidias, 56, 57; templo de Zeus en Olimpia, 45.
 Zeuxis, 63, 80.
 Zuccaro (F.), 415.
 Zuloaga (I.), 310.
 Zurbarán (F.), 304, 306, 443.
 Zwinger en Dresde, 194, 195.</p> |
|---|---|---|



ÍNDICE

	Páginas.
<i>Prefacio</i>	v-viii
<i>Lección primera</i> .—Los orígenes del arte.	1- 9
<i>Lección segunda</i> .—El arte en los períodos de la piedra pulimentada y del bronce.	10- 17
<i>Lección tercera</i> .—Egipto, Caldea y Persia.	18- 31
<i>Lección cuarta</i> .—Arte egeo, minoano y miceniano.—Troya, Creta y Micenas.	32- 39
<i>Lección quinta</i> .—El arte griego antes de Pericles.	40- 50
<i>Lección sexta</i> .—Fidias y el Partenón.	51- 59
<i>Lección séptima</i> .—Praxiteles, Scopas, Lisipo.	60- 70
<i>Lección octava</i> .—El arte griego después de Alejandro.	71- 77
<i>Lección novena</i> .—Las artes menores en Grecia.	78- 88
<i>Lección décima</i> .—El arte etrusco y el arte romano.	89- 99
<i>Apéndice primero</i> .—El arte antiguo español.	100-107
<i>Lección undécima</i> .—El arte cristiano en Occidente y en Oriente.	108-118
<i>Lección duodécima</i> .—Las arquitecturas románica y gótica.	119-131
<i>Lección decimotercia</i> .—Las esculturas románica y gótica.	132-141
<i>Apéndice segundo</i> .—El arte de la Edad Media en España.	142-178
<i>Lección decimocuarta</i> .—La arquitectura del Renacimiento y de los tiempos modernos.	179-197
<i>Lección decimoquinta</i> .—Renacimiento sienés y florentino.	198-217
<i>Lección decimosexta</i> .—La pintura veneciana.	218-232
<i>Lección decimoséptima</i> .—Leonardo de Vinci y Rafael.—La escuela milanesa, la escuela umbriana y la escuela romana.	233-251
<i>Lección decimoctava</i> .—Miguel Angel y Corregio.	252-264
<i>Lección decimonona</i> .—El Renacimiento flamenco y francés.	265-283
<i>Lección vigésima</i> .—El Renacimiento alemán.	284-296
<i>Lección vigésimoprimera</i> .—La decadencia italiana y la escuela española.	297-310
<i>Lección vigésimosegunda</i> .—El arte en Holanda y Flandes en el siglo xvii.	311-327
<i>Lección vigésimotercia</i> .—El arte en Francia en el siglo xvii.	328-339
<i>Lección vigésimocuarta</i> .—El arte francés en el siglo xviii y la escuela inglesa.	340-355
<i>Lección vigésimoquinta</i> .—El arte en el siglo xix.	356-391
<i>Apéndice tercero</i> .—Arte español moderno.	392-452
<i>Índice alfabético</i>	453-463

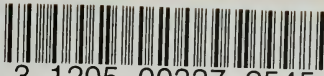


W
5300
R4
1911

THE LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Santa Barbara

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW.

CIRC. AFTER OCT 23 1970



3 1205 00337 2545

5

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY



A 000 629 732 9



Medicine